MT
882
R45
1922

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07203 930 8

Die Kunst der idealen Tonbildung

Leitfaden

für

Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger, Konservatorien und Seminare

von

Dr. med. W. Reinecke

Lehrer für Stimmbildung zu Leipzig

Mit 20 Abbildungen

5. Auflage

Wildt's Musikverlag
Zweigniederlassung
Hagen i. W.
Musikalienhandlung
Iserlohnerstrasse 8
Telefon 3454

Leipzig
Verlag von Dörffling & Franke
1922

Die Kunst der idealen Tonbildung

Leitfaden

für

Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger, Konservatorien und Seminare

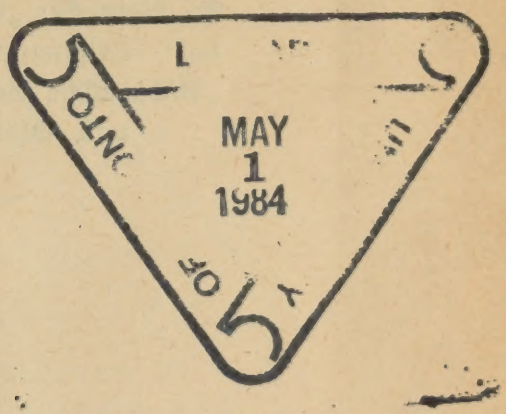
von

Dr. med. W. Reinecke

Lehrer für Stimmbildung zu Leipzig

Mit 20 Abbildungen

5. Auflage



Leipzig
Verlag von Dörffling & Franke
1922

Literatur.

A. Medizinische und naturwissenschaftliche:

Avellis, Ernst Barth, Bottermund, G. Gutzmann, Helmholtz, Landois, M. Mackenzie, E. L. Merkel, G. Feuchtinger, Georg Wirz, Max Gießwein, Gerber, Viëtor, W. Wundt, Charles Darwin, R. Flatau, Hermann, Moritz Schreber, Spieß, Sievers, Bukofzer, Katzenstein, v. Luschka u. a.

B. Gesangspädagogische:

Dannenberg, Garcia, Garso, Goldschmidt, Guttmann, Hacke, Hauptner, Hauser, R. Hennig, Hey, Iffert, Kofler, Kuyper, E. Klunger, Lilli Lehmann, Ch. Lunn, Miekisch, Müller-Brunow, Morill, Th. Paul, Pulvermacher, Forchhammer, Anna Lankow, Lepanto, Josefine von Richter, M. Seydel, Sefferi, Scharf, Sieber, Fr. Schmitt, Jul. Stockhausen, Scheidemantel, D. Taylor, G. Weiß, E. v. Zanten, Zopf u. a.

W. Reinecke: „Entwicklung der Stimme", „Vom Sprech- zum Sington". Originalartikel in „Deutsche Sängerbundzeitung", „Stimme", „Süddeutsche Sängerzeitung", „Öst. Musikpäd. Zeitschrift", Musikpäd. Blätter", deren Abdruck gütigst gestattet wurde.

Alle Rechte vorbehalten.
Copyright 1922 by Dörffling & Franke, Leipzig.

Herrn Kammersänger

Paul Bender

gewidmet.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort zur I. und V. Auflage 7
Einleitung 9

I. Theorie.

1. Kapitel. **Grundelemente der Anatomie des Stimmorgans** . 16
2. Kapitel. **Die Atmung.**
   1. Abschnitt. Das gewöhnliche Atmen 21
   2. Abschnitt. Die Kunstgesangsatmung 23
   Stimme und Sprache 28
3. Kapitel. **Stimmapparat und Tonerzeugung** 32
   I. Stärke des Tons:
   Piano, Mezzoforte, Forte, Luftdruck 38
   II. Höhe des Tons:
   A. Stimmgattungen = Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton, Baß 42
   B. Das Zuhoch- und Zutief-Singen 45
   III. Klangfarbe des Tons:
   A. Resonanz (Ober-, Mittel-, Unter-Resonanz) 48
   B. Die Naturregister und das Kunsteinregister 54
   C. Kehlkopfstellung beim Singen 59
4. Kapitel. **Die Selbstlauter (Vokale)** 62
5. Kapitel. **Die Sprechlaute (Konsonanten)** 70
6. Kapitel. **Der falsche Ansatz** 76

II. Praxis.

Einleitung. **Hygiene der Stimme** 83
1. Kapitel. **Vorbereitende Übungen.**
   A. Atmungsübungen 85
   B. Ansatzrohrübungen 89

Seite

2. Kapitel. **Praktische Tonbildung.**

A. Allgemeines 94

B. Hilfsmittel zur Erzeugung idealer Töne 97

1. Gehör und Nachahmung. 2. Atemführung und Atemgefühl. 3. Vorstellung der größten Rachenweite und Gähngefühl. 4. Vorstellung des gelähmten weichen Gaumens [Näseln]. 5. Gedanke an die konzentrierenden Vokale U und Ü. 6. Vorstellung des passiven gelähmten Unterkiefers und aktiver Zug. 7. Die Klangdehnung.

C. Der ideale Tonansatz 105

D. Mundstellung 106

E. Das Singen 108

3. Kapitel.

I. Resonanzübung auf M und Ng 109

II. Die Klinger 111

IIb. Konsonanten-Resonanzübung 113

4. Kapitel.

I. Die ideale Umformung der Vokalklänge zum Einregister . 115

A. Allgemeines (Belegtheiten usw.) 115

B. Die 4 Vokalgruppen. 1. o u, 2. ä ö e, 4. ü i, 4. a 117

II. Das Wort in Sprache und Gesang 127

Rezitativ, Übergang zum Lied 132

5. Kapitel. **Das „Färben" der Töne** 134

6. Kapitel. **Stimmumfang, Höhe, Mittellage, Tiefe** 136

Der Vortrag 140

Der Triller 140

Schluß 141

Vorwort zur ersten Auflage.

Dies Buch ist die Frucht von über zehn arbeitsreichen Jahren. Es sucht Licht zu verbreiten auf einem Gebiete, in welchem teilweise noch Finsternis herrscht. Der Verfasser beherrscht als Dr. med. und ehemaliger Opernsänger sowohl Theorie und Praxis, und hat sich bemüht, sie beide harmonisch zu vereinen. Auf streng wissenschaftlicher Grundlage zeigt er den kürzesten und leichtesten Weg der Tonbildung. Sicher hat bisher ein solches Werk gefehlt. Die wissenschaftlichen Werke über die Stimme sind für den Sänger zu schwer verständlich und gelehrt, die praktischen decken sich nie mit den Lehren der Wissenschaft. Die meisten Praktiker sehen die Theorie verächtlich über die Achsel an — und sie hatten Recht dazu, denn die wissenschaftlichen Werke geben dem Praktiker keine Fingerzeige, während die Theorie in die Gesangschulen zwar aufgenommen ist, aber ebenfalls keine praktische Erklärung über die Vorgänge beim Singen gibt, sondern als Staffage dienend die Spalten füllt und dem Leser zu imponieren sucht. Der Verfasser will zeigen, daß die Kenntnis der Theorie nicht nur interessant für den Laien ist, sondern daß sie ihm sogar höchst wertvolle Winke für die Praxis erteilt. Es erhellt die ungeheure Wichtigkeit der Ausbildung der willkürlichen Muskeln, sowie die Zauberwirkung der Willenskraft, Vorstellung, Phantasie auf die von Natur ganz oder teilweise **un**willkürliche Muskulatur (Psychologie). Das Werk ist entstanden nach gründlichem Studium der Gesangsliteratur. Es war eine harte Arbeit, den Weizen aus dem vielen Stroh herauszulesen; die meisten Bücher erwiesen sich als nicht originell, in den wenigen selbständigen war oft Wahres mit Falschem vermischt oder es barg sich ein Weizenkorn unter einem Wulst von Nebensächlichkeiten. Mehr als der Literatur verdankt der Verfasser den beim Studium der eigenen Stimme sowie bei dem seiner Schüler gemachten Erfahrungen. Er glaubt nicht unbescheiden zu sein, wenn er sich schmeichelt, für alle Vorgänge beim Singen wissenschaftliche Erklärungen gefunden und die Theorie der Praxis dienstbar gemacht zu haben. Zeugnis hierfür legen ab: „Das eine Register mit

den zwei Resonanzen" (Brust-, Kopf-) und den zwei Klängen (hell und dunkel); die Lehre von der Atmung, Kehlkopfstellung, Atemführung, Decken der Töne, Resonanzübung auf W, dem Tonansatz und der auf dem Boden der Theorie entstandene „Weg der praktischen Tonbildung" II. Teil. Der Verfasser ist ferner wohl der erste Lehrer, der die große Bedeutung des Edisonphonographen beim Unterricht zu würdigen wußte, gleichgültig, ob er zur Wiedergabe schöner Stimmen oder zur Aufnahme der Schülerstimme gebraucht wird. Die bisherigen Versuche berechtigen zu den schönsten Hoffnungen, und es wird kaum noch lange dauern, bis alle Gesanglehrer sich dieses tadellos rein arbeitenden Apparates bedienen werden!

Vorwort zur fünften Auflage.

Die Reineckesche Methode ist immer zielbewußter und klarer ausgebaut worden. Ich gehe vom reinen verachteten ungestellten Naturkopfton (Fistel Falsett) aus. Dieser geht mit Hilfe des Pfeiftons (Kuckuck) sehr bald in den Mittelton; dieser wieder in den Vollton über. Kopf- und Mittelton müssen von oben nach unten entwickelt werden. Der Vollton muß in Kopftonhöhe sitzen und allmählich von unten nach oben entwickelt werden. Aus dem Piano wächst das Forte sowohl des Mittel- als Volltons. Mit der Vergrößerung des Tons durch Resonanz wächst die Tiefe der Atmung proportional. Beide Stimmlippenspanner müssen bei jedem Ton gleichzeitig zusammenarbeiten. Das Rucken und Knacken wird weggeübt.

Die Lippenschalltrichterform darf nie aufgegeben werden.

Jede Stimme wird weich, umfangreich, ausdauernd und bleibt gesund bis ins höchste Alter.

So sang Caruso. So singt Bender, Battistini, die Arnoldson, meine Schüler und meine Tochter.

Leipzig, April 1922.

Einleitung.

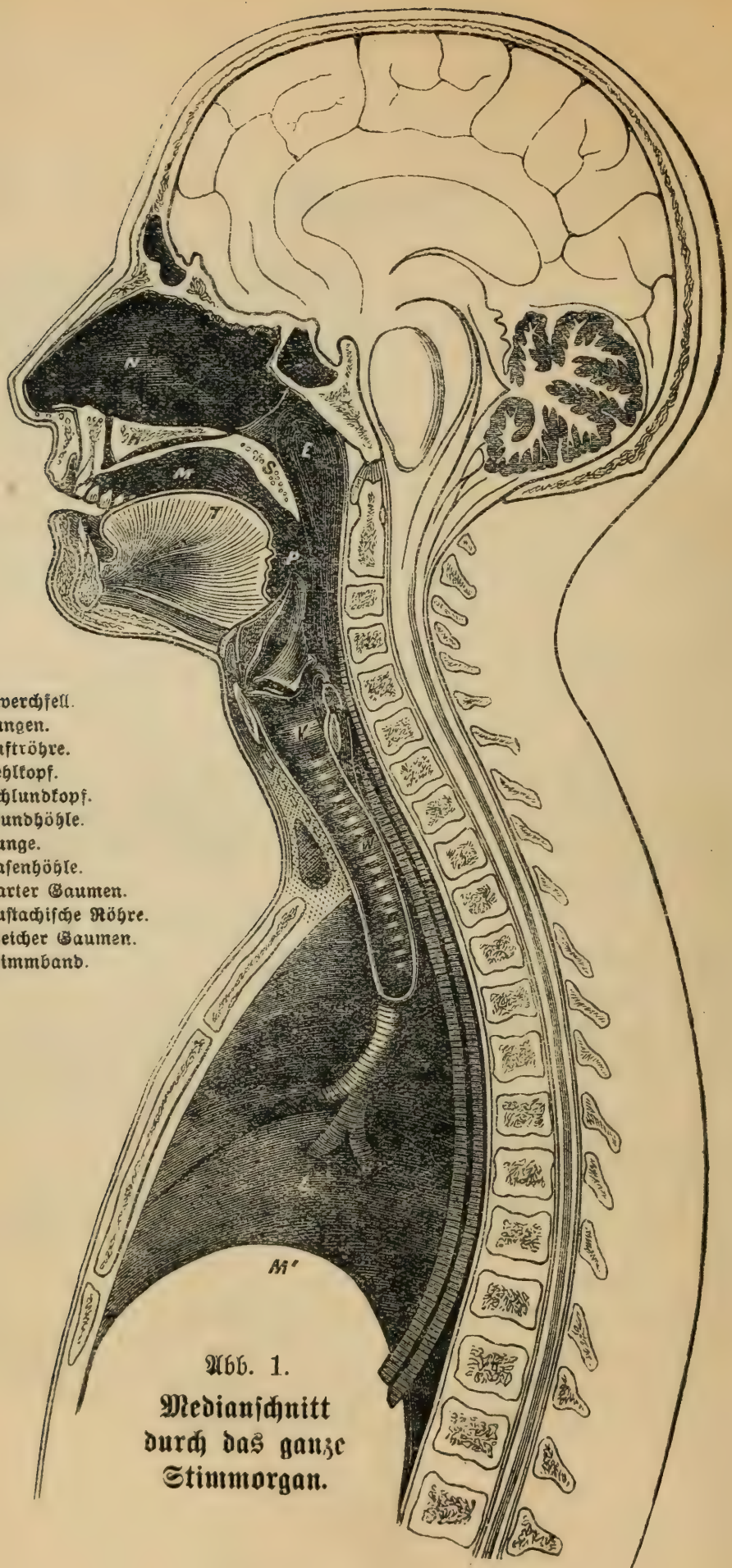
Motto:

Das beste Buch kann den Lehrer nicht ersetzen, nur ergänzen. Die Hauptsache: Schärfung des Ohres, Gebrauch der richtigen Muskeln und Empfindungen und Gefühle beim Singen kann der Schüler nur durch mündlichen Unterricht lernen. Je besser der Lehrer, um so feiner sein Gehör, die Fehler zu erkennen und zu beseitigen und das Gute zu wecken und zu mehren.

Die Lehre von der Tonbildung ist kein Geheimnis, sondern eine auf physikalischen, psychologischen und physiologischen Gesetzen beruhende Wissenschaft. Wie wenige der zahlreichen „Methoden" stehen in Einklang mit ihr!

Die Reineckesche Methode vereint Theorie und Praxis. Sie lehrt bewußt denkend schön zu singen und zeigt auf wissenschaftlicher Basis den kürzesten Weg des praktischen Studienganges:

1. **Entwicklung des Sprech- und Singtons zu gleicher Zeit.**
2. **Anlage des Einregisters aus Kopf-, Mittel- und Vollton.**
3. **Ausgang vom Kopfpiano der Höhe. Pfeifton- und Zungentonmischung.**
4. **Formung des weiten Kehlraums, anfangs durch passive Ausschaltung der Rachenschnürer, dann durch aktive Innen- und Außenspannung.**
5. **Bildung aller Vokale bei langem, schmalem Ansatzrohr. (Ausmerzung der hohen, schrillen Obertöne) Lippenring, Lippenumstülpung (Schalltrichter), Pfeifstellung, eingezogene Wangen.**
6. **Anlage der Stimme von oben nach unten.**
7. **Öffnung des Nasenrachenraums. Lockeres Zäpfchen, Verstreichung des Passavant-Wulstes, gespannte Gaumenbögen.**
8. **Resonanzübungen: Ng, M (Klinger).**
9. **Vokalreihenfolge O-U, Ö-E, Ü-I, A. 4 Gruppen!**
10. **Die 8silbigen auf Tonleitern singbaren Übungssätze mit gleichen Vokalen und Vokalmischungen.**



M' Zwerchfell.
L Lungen.
W Luftröhre.
V Kehlkopf.
P Schlundkopf.
M Mundhöhle.
T Zunge.
N Nasenhöhle.
H Harter Gaumen.
E Eustachische Röhre.
S Weicher Gaumen.
U Stimmband.

Abb. 1.

Medianschnitt durch das ganze Stimmorgan.

Resultat: Heilung von Katarrhen, die durch falsches Singen entstanden sind, und Verhütung aller damit verbundenen Krankheiten.
Erzielung großer, weicher, schöner, umfangreicher (2 bis 3 Okt.) Stimmen.
Ausdauer bis ins hohe Alter durch hygienischen Kopfansatz.

Im Februarheft der Stimme 1913 habe ich gezeigt, daß die berühmten altitalienischen Regeln: 1. Stütze den Ton! 2. Öffne den Schlund! 3. Bilde den Ton vorn! teils falsch sind, teils Wirkung und Ursache verwechseln.

Meine 8 Lehrsätze dagegen lauten:

1. **Halte den Atem zurück! (Atemführung.)**
2. **Versuche zu gähnen! (Weiter Schlund.)**
3. **Halte den Brustkorb erhoben! Zieh den Unterleib ein! (Tonstütze.)**
4. **Bilde dir ein, durch die Nase zu singen! Vorstellung des scheinbar gelähmten weichen Gaumens. Aber näsle nicht!**
5. **Bilde dir ein, der Unterkiefer hinge gelähmt herab! — Ausschaltung der Kaumuskeln. Später: Schiebe ihn vor!**
6. **Stelle dir dein Gesicht lang und schmal vor! (Lippenschalltrichter!) — Langes Ansatzrohr.**
7. **Verliere nie beim Singen die Empfindung des Sprechens! Scharfe Artikulation!**
8. **Bilde dir ein, stets piano zu singen! (weicher Kopfansatz!) (Gib die für den größten Ton gerade nötige kleinste Luftmenge.) — — —**

Das Stimmorgan, welches uns Mutter Natur schenkte, können wir zwar nicht durch ein neues ersetzen; es läßt sich jedoch durch gute Schulung, Willen und Übung so zauberisch veredeln und umformen, daß eine ganz neue Stimme entstanden zu sein scheint. Die höchste Entwicklungsstufe ist freilich auch nach Alter, Material und Intelligenz des Schülers sowie nach Bauart des Instrumentes verschieden. Derjenige, welcher von Natur wie auf einer Amatigeige spielt, hat es leichter als der, welcher aus einer Klingenthaler erst eine Amati machen muß. Wie

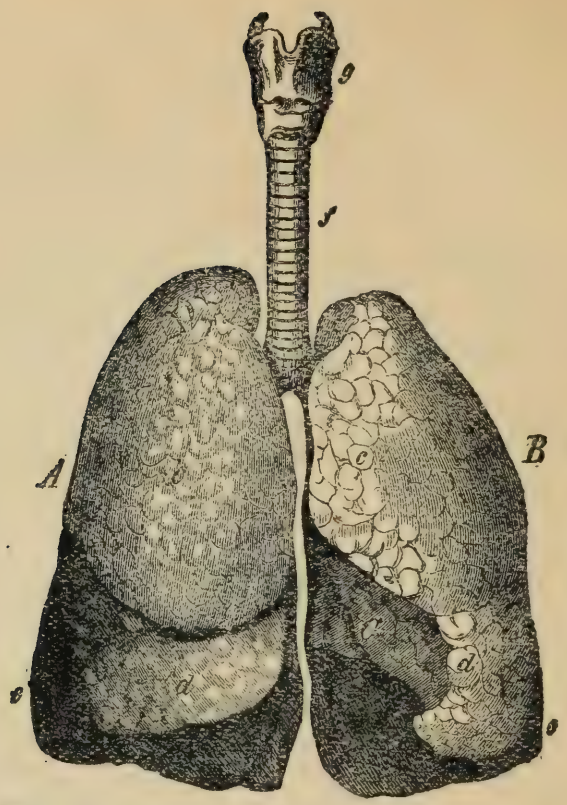
schon der Name besagt, weist die „Vox humana“ genannte Orgelzungenpfeife mit ihrem kurzen „kubischen“ Aufsatz die größte Ähnlichkeit mit der menschlichen Stimme auf. Der Aufsatz entspricht dem Ansatzrohr, die Zunge den Stimmlippen, das Windrohr der Luftröhre, der Blasebalg den Lungen.

Die Stimme übertrifft alle künstlichen Instrumente. Ihre Hauptteile sind beweglich und dem Willen unterworfen. Wir können den Luftdruck in den Lungen und die Stimmlippenspannungen in feinster Weise abstufen.

Das Temperament und die Kunst des Spielers sind von Wichtigkeit. Ein Künstler kann auf weniger gutem Instrument größere Wirkungen erzielen, als der Stümper auf einem guten. Am bewundernswertesten sind solche Stimmen, die bei herrlichsten Naturmitteln den höchsten Grad der künstlerischen Ausbildung erfahren haben. Jede Stimme behält auch bei bester Bildung ihr besonderes Klanggepräge, welches dem Bau der Körperresonanzhöhlen und der Atemführung entspricht. — Von allen Künsten ist die des Gesanges eine der schwersten. Der Grund ist der, daß der Kehlkopf verborgen liegt und nur indirekt beeinflußt werden kann, und daß das Instrument nicht nur gespielt, sondern auch verbessert werden muß. Bei der Geige ist nur Bogenführung und Saitenspannung nötig, der Resonanzkasten ist fix und fertig; der Sänger hingegen muß die Resonanz künstlich vergrößern und den Resonanzkasten in bestimmte Form bringen. Eine andere Schwierigkeit liegt im Hören. Es ist viel schwerer, sich richtig und gut singen zu hören, als Geige spielen. Hierbei ist weniger an die Reinheit in der Tonhöhe, als an die Art der Klangfarbe und des Ansatzes gedacht. Jeder Musiker macht sich mit dem Bau des Instrumentes bekannt, welches er spielen will, nur nicht der Sänger! Und doch, selbst wenn er keinen praktischen Nutzen hätte, wäre er es der Vollständigkeit des Studiums und seinem göttlichen Instrument selbst schuldig, sich mit den Eigenschaften des Stimmapparates vertraut zu machen. **Um wie viel eher aber, als die Stimme — wie wir sehen werden — in weit höherem Maße dem Willen unterworfen ist, als der Schüler glaubt!** Hiermit soll nicht gesagt sein, daß er Anatomie, Psychologie und Physiologie studieren soll — — Unbedingt muß er sich aber die wichtigsten, elementarsten Kenntnisse zu eigen machen.

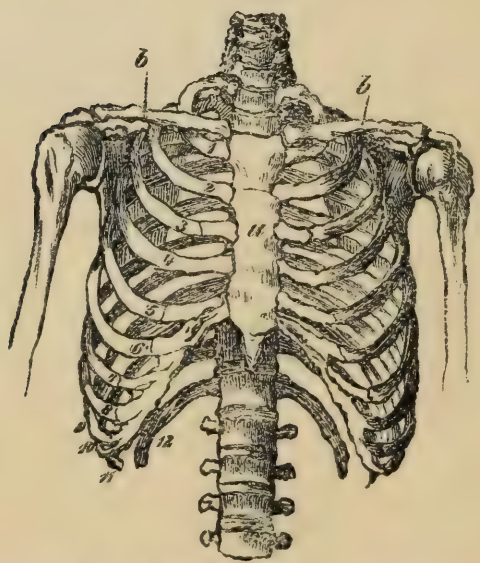
I. Teil.

Theorie.



A Rechte Lunge.
B Linke Lunge.
C Nische für das Herz.
c d e Lungenlappen.
f Luftröhre.
g Kehlkopf.

Abb. 2. **Lunge, Luftröhre, Kehlkopf.**



1—12 Rippen.
a Brustbein.
b Schlüsselbein.

Abb. 3. **Brustkasten von vorn.**

Abb. 4.

Rumpfmuskeln von vorn.

11 Die äußeren Zwischenrippenmuskeln.
12 Die äußeren schiefen Bauchmuskeln.
13 Ihre sehnige Schicht.
16 Der gerade Bauchmuskel der rechten Seite.
18 Der innere schiefe Bauchmuskel.

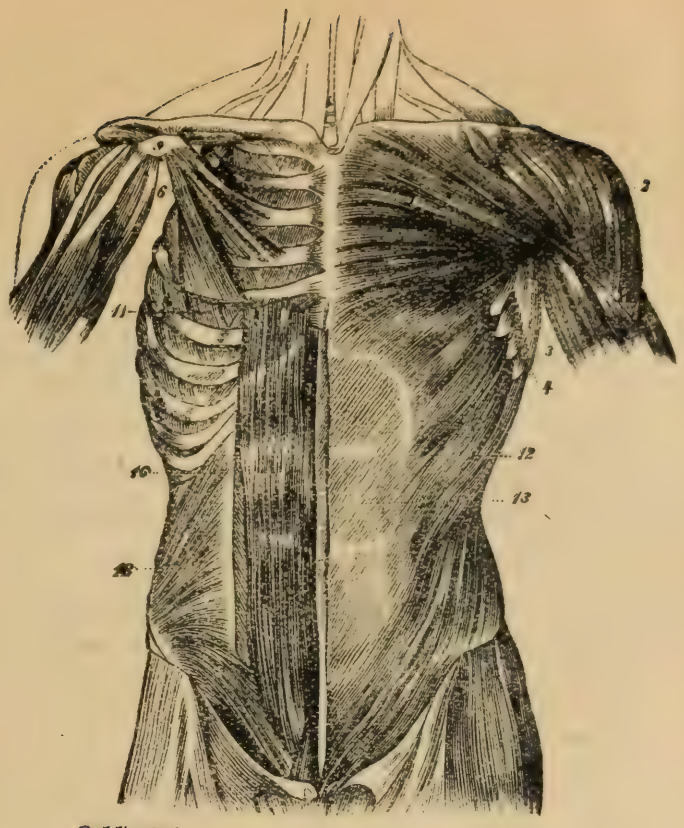
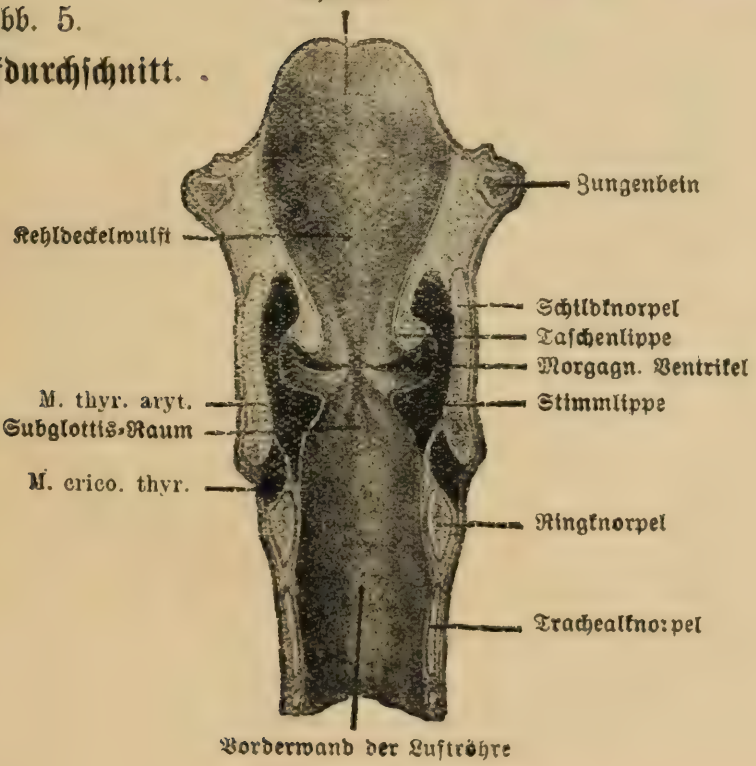


Abb. 5.

Kehlkopfdurchschnitt.



Erstes Kapitel.

Grundelemente der Anatomie des Stimmorgans.

Das menschliche Stimmorgan besteht aus drei Teilen:

1. Dem Luftbehälter = Lungen mit Ein- und Ausatmungsmuskeln.
2. Dem Stimmerzeuger = Kehlkopf mit seinen Muskeln. (Phonationsmuskeln.)
3. Dem Ansatzrohr = Schlundhöhle, Mund- und Nasenhöhle nebst ihren Muskeln. (Artikulationsmuskeln.)

I. **Der Luftbehälter** (siehe Abb. 2).

Die beiden Lungen sind elastische, schwammige Säcke; sie liegen mit dem Herzen zusammen (rechte Lunge 3, linke des Herzens wegen 2 Lappen) in dem knöchernen, beweglichen Brustkorbe eingebettet, welcher sich

1. aus den 12 Paar Rippenspangen (7 Paar gelenkig mit dem Brustbein verbunden, 5 Paar frei an der Wirbelsäule befestigt),
2. aus dem Brustbein und
3. der Wirbelsäule zusammensetzt. (Siehe Abb. 3.)

Die Unterfläche der Lungen ruht auf der Kuppel des Zwerchfells, des riesigen Muskels, welcher die Brusthöhle von der Bauchhöhle scheidet. (Abb. 1.) — Von den Atmungsmuskeln genügt es, zu wissen, daß alle Rippen- und Brustkorbheber, welche die Füllung der Lungen mit Luft begünstigen, **Einatmungsmuskeln**, alle Muskeln aber, welche das Zusammensinken des erhobenen Brustkorbes und das Austreiben der Luft aus den Lungen herbeizuführen suchen, **Ausatmungsmuskeln** sind. Das Zwerchfell ist bei seiner Zusammenziehung sowohl Einatmungsmuskel, als bei seiner Erschlaffung Ausatmungsmuskel. Zu diesen beim gewöhnlichen Atmen gebrauchten Muskeln kommen beim echten Kunstsänger als wichtige Ausatmungsmuskeln die Bauchmuskeln hinzu, deren Bedeutgnn wir bei der Atmung näher würdigen werden. (Siehe Abb. 4.)

2. **Der Stimmerzeuger** (siehe Abb. 5, 6, 7, 8 und 9).

Das sich gabelnde und nach den Lungen zu immermehr verästelnde Windrohr = die Luftröhre, verbindet die Lungen mit dem knorpeligen Kehlkopf, dem Musikinstrument. Die Luftröhre ist sehr dehnbar, beim Erwachsenen läßt sie sich auf 27 cm dehnen und auf 10 cm zusammenschieben. Der Kehlkopf ist oben und unten offen, um die Luft ein- und ausstreichen zu lassen. Er besteht aus dem großen Schildknorpel, dem kleinen Ringknorpel (Grundknorpel), sowie den ganz kleinen Gießbeckenknorpeln (Stellknorpeln). Der Schildknorpel ist als Adamsapfel am Halse zu fühlen, ebenso der Ringknorpel, auf welchem der Schildknorpel ruht. Innen im Kehlkopf sind die aus elastischem Gewebe bestehenden echten Stimmlippen aufgespannt, deren Spannung und Erschlaffung die an den Stellknorpeln (daher der Name!) beiderseitig entspringenden Muskeln besorgen. Die über den echten liegenden falschen Stimmbänder sind Schleimhautfalten, welche mit der Stimmbildung direkt nichts zu tun haben. Der innere Kehlkopfraum zeigt Sanduhrform; an der engsten Stelle springen die Stimmbandleisten hervor. So wird die Luft wie zugespitzt gegen die Stimmlippen geführt, keine Kraft geht verloren; im oben sich erweiternden Raume breiten sich die Luftwellen wieder aus.

Zwischen den beiden Stimmlippenpaaren befindet sich ein sich seitlich ca. 1 cm fortsetzender blindsackartiger Hohlraum: Sinus Morgagni. Beim guten Sänger ist dieser Raum aufblähbar bei tiefer Atmung und für die Resonanz nicht ganz bedeutungslos (wenn auch nicht in dem Grade wie bei dem Brüllaffen, wo der Sinus sehr groß ist). — Die Behauptung Lunns jedoch, daß er den Kehlkopf „stützt", ist falsch. Diese Theorie hat übrigens praktisch keinen Wert, da kein direkter Willenseinfluß auf falsche Stimmbänder und Blindsäcke möglich ist. Ebensowenig interessiert es den Sänger, daß die falschen Stimmbänder die Funktionen der wahren verrichten und daß Patienten nach Kehlkopfexstirpation mit Pharynxstimme reden können. Bei tiefer Einatmung verschwinden die Stimmlippen größtenteils unter dem Rand der falschen Stimmlippen, dies geschieht wohl hauptsächlich darum, daß sie von der einströmenden Luft nicht zu stark ausgetrocknet werden. Es ist eine unsinnige Behauptung, daß der Kehldeckel beim Singen mit zurückgehaltenem Atem den Kehlkopf schließt und den Ton so dämpft. Je mehr im Gegenteil der Kehldeckel sich aufrichtet, umso freier der Ton. Der

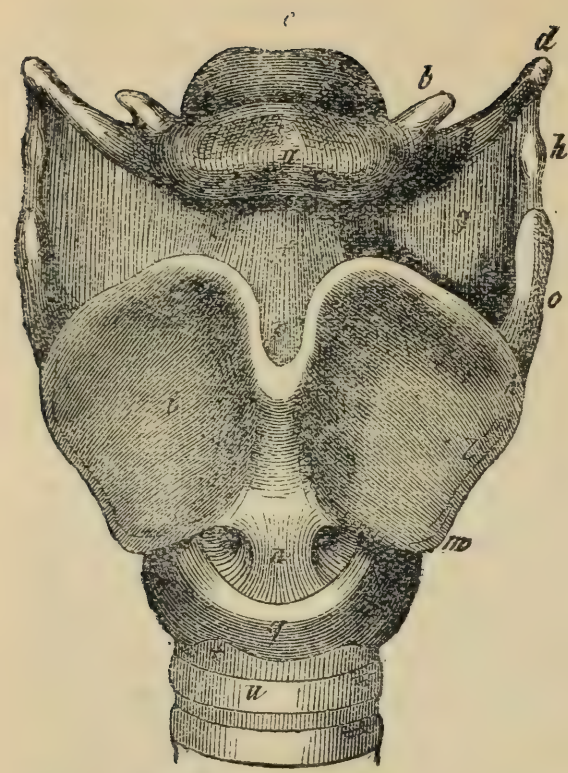


Abb. 6. **Kehlkopf von vorn.**

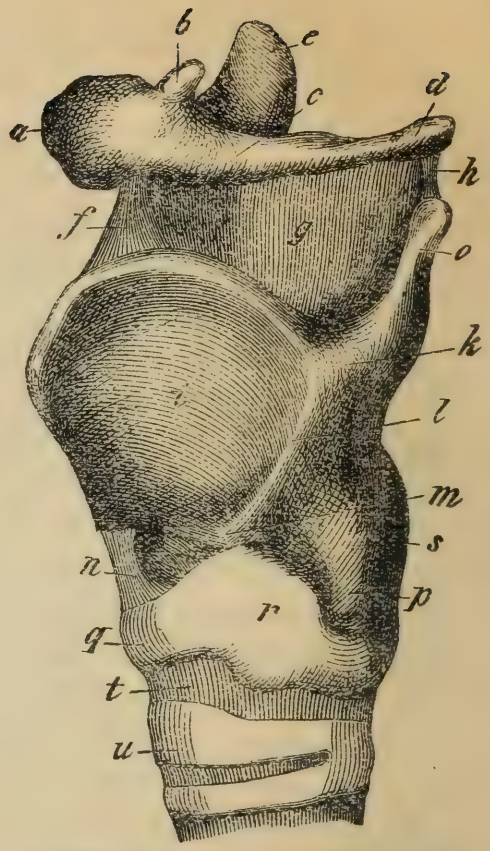


Abb. 7. **Kehlkopf von der linken Seite.**

a Körper. *b* kleines, *c* großes Horn. *d* Köpfchen des Zungenbeines. *e* Kehldeckel. *fgnht* Bänder. *i* Schildknorpelplatte. *k* obere, *m* untere Protuberanz derselben. *q* und *r* Ringknorpel. *s* dessen Platte. *u* erster Luftröhrenknorpel.

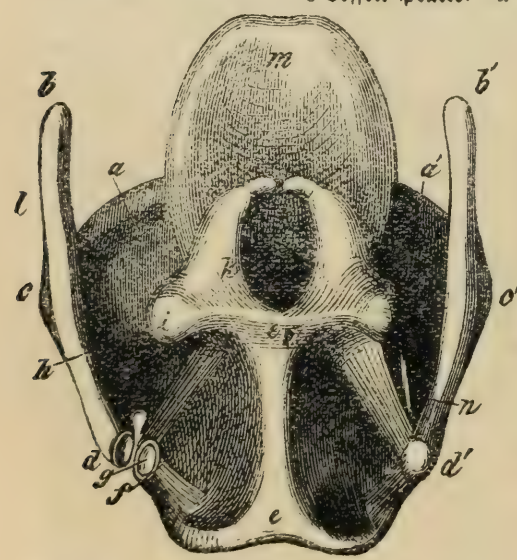


Abb. 8. **Kehlkopf von hinten.**

Erklärung der wichtigsten Buchstaben.

a Schildknorpel.
b dessen großes Horn.
ee Mittellinie der Ringknorpelplatte.
i Muskelfortsatz des Gießkannenknorpels.
k Gießkannenknorpel.
m Kehldeckel.
n Befestigungsband für das Ring-Schildknorpelgelenk.

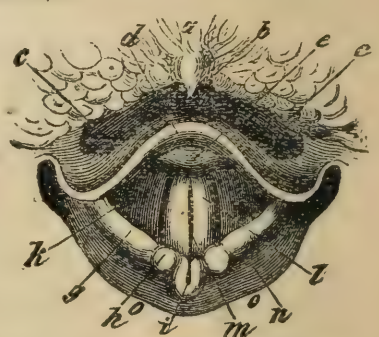


Abb. 9. **Kehlkopf mit Stimmritze von oben, bei der Tongebung.**

Erklärung der wichtigsten Buchstaben.

a Zunge.
b Zungenkehldeckelband.
d Kehldeckel.
k Taschenband.
l Stimmband.
m Stimmritze.

Raum zwischen den echten Stimmlippen heißt Stimmritze. Sie hat beim ruhigen Atmen dreieckige Gestalt. Beim Intonieren nähern sich die Stimmlippen und legen sich parallel nebeneinander; der über dem Kehlkopf liegende Kehldeckel richtet sich beim Singen auf; beim Schlucken verschließt er dagegen den Kehlkopf, damit keine Speisen in die Luftröhre gelangen können. Hinter der Luftröhre liegt nämlich die in den Magen mündende Speiseröhre. Durch Bänder ist der Kehlkopf mit dem Zungenbein verbunden, an welchem die Zunge an ihrer Wurzel aufsitzt. Hieraus folgt, daß ein Druck auf die Zungenwurzel einen indirekten Druck auf den Kehlkopf bedeutet.

3. **Das Ansatzrohr** (siehe Abb. 10).

Abb. 10. **Mundhöhle.**

a Oberkiefer. *b* Unterkiefer. *c* Gaumen. *d* Zäpfchen. *e* Vorderer, *f* hinterer Gaumenbogen. *g* Mandel. *h* Rachen-Schlund. *k* Zunge.

Abb. 11. **Nasenhöhle.**

a Obere Nasenmuschel, *b* mittlere Nasenmuschel, *c* untere Nasenmuschel. *d* Harter Gaumen. *e* Ohrtrommelmündung im Schlundkopf.

Unter Ansatzrohr versteht man die oberhalb des Kehlkopfes gelegenen freien Räume bis an die Lippen. Morgagnische Taschen, Kehlkopfeingang, Schlund, Mund, Nasenhöhle mit Nebenteilen. Der im Kehlkopf gebildete primäre Ton wird im Ansatzrohr verändert und verstärkt. Dasselbe ist veränderlich, zu verlängern und zu verkürzen, zu erweitern und zu verengen. Durch falschen Gebrauch des Ansatzrohrs schaden von Natur frei angelegte Stimmen dem Klang ihres Organs; durch richtigen Gebrauch können fehlerhafte Klänge mehr oder weniger beseitigt werden. Der Schlund hat die Gestalt eines Trichters, dessen größere Öffnung nach oben gerichtet ist. Nach unten zu setzt er sich in die Speiseröhre

fort, unten vorn liegt der Kehlkopf mit dem Kehldeckel, vorn die Zungenwurzel, oben die Nasenhöhle mit den Choanen sowie die Schädelbasis. oben vorn der weiche Gaumen mit dem Zäpfchen, hinten die Wirbelsäule, Den Übergang aus dem Schlund in die Mundhöhle bildet der weiche Gaumen. Dieser vermag durch Zusammenziehung seiner Muskeln die Nasenhöhle gegen den Schlund mehr oder weniger abzuschließen; der erschlaffte weiche Gaumen bildet mit der Zungenwurzel die Rachenenge.

Alle diese Höhlen sind für die Stimmresonanz von größter Bedeutung. Je weiter sie teils von Natur sind, teils durch Übung geformt werden können, um so besser für den Klang (siehe Abb. 1, Medianschnitt).

Eine große Rolle spielt der weiche Gaumen, sowie die Zunge. Die sogenannte Rachenenge muß beim Sänger durch Kunst und Willen Rachenweite werden.

Mundhöhle:

Den Mundhöhlenboden bildet die Zunge, der wichtigste Muskel des Ansatzrohrs, da sie durch ihre verschiedene Lage die Resonanzräume hauptsächlich bilden hilft. Die Decke oben vorn der harte Gaumen, hinten oben der weiche Gaumen. Die beiden Seiten der Mundhöhle bildet der zahnbesetzte Unterkiefer sowie Kaumuskeln, vorn wird sie von den Lippen und der Mundspalte begrenzt, hinten geht sie in den Rachen über. Kaumuskeln, Lippen und Zähne sind für die Tonbildung von höchster Wichtigkeit. Die Lippen sind stets vorgeschoben und nach außen umgestülpt, sie bilden einen Schalltrichter. Die Zähne bilden eine Wallmauer für die Mundhöhle und sind als harte, gutschalleitende Körper für die Resonanz wichtig.

Die Nasenhöhle ist diejenige Höhle des Ansatzrohrs, welche bei der Resonanz die größte Rolle spielt (NB. innere Nase!). Ihren Boden bildet der harte Gaumen, die Decke das Gehirn. Hinten geht sie in den Choanen in den Rachen über, sonst ist sie fast ganz geschlossen. Die Nase sättigt die eingeatmete Luft mit Wasserdampf, reinigt sie und bringt sie zugleich auf Körpertemperatur. Je geräumiger die Nasenhöhle ist, um so günstiger die Resonanzbedingungen. Es soll durch Mund und Nase zugleich eingeatmet werden. Niemals durch den Mund allein eher allein durch die Nase. Der offene Nasenrachenraum (lockeres Zäpfchen, aber gespannte Gaumenbögen!) ist für den Kunstsänger von größter Bedeutung.

Zweites Kapitel.

Die Atmung.

1. Abschnitt.

Das gewöhnliche Atmen.

Ohne Luft ist kein Leben, ohne Luft ist kein Klang. Die Luft mit ihrem Sauerstoff ist die wichtigste Nahrung aller Organismen, der Mensch kann wohl tagelang hungern und dürsten, aber nur minutenlang ohne Luft existieren. Er braucht den eingeatmeten Sauerstoff zur Verbrennung der Kohle, d. h. zum Stoffwechsel, und gibt in der Ausatmungsluft das Verbrennungsprodukt: die Kohlensäure ab. Diese „schlechte" Ausatmungsluft ist dazu bestimmt, bei ihrem Durchgang durch Kehlkopf und Ansatzrohr Stimme und Sprache zu erzeugen, das göttlichste Instrument zu spielen. Die richtige Gesangsatmung ist die schwerste Kunst und nur allmählich durch fleißiges Üben zu erlernen; sie ist die Grundlage der echten Tonbildung.

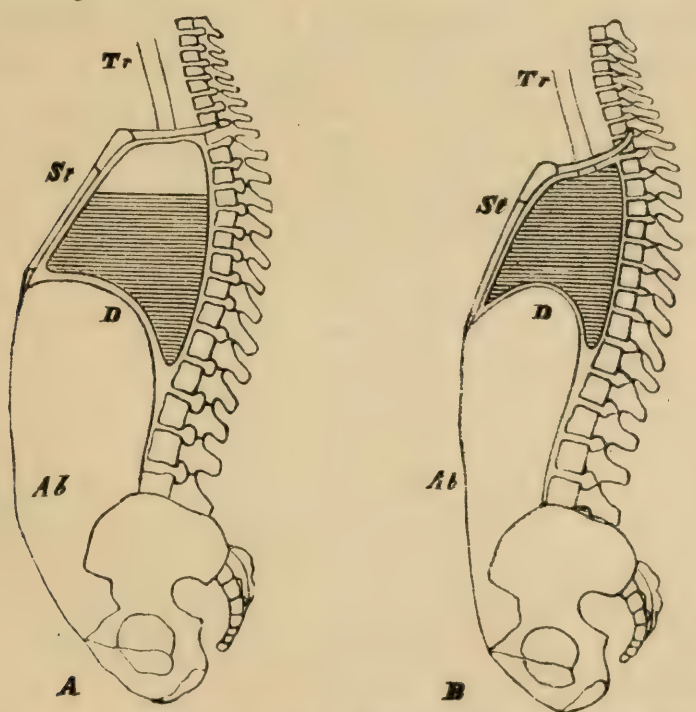


Abb. 12. **Schematischer Durchschnitt des Körpers.**

A Inspiration. *B* Exspiration. *Tr* Luftröhre. *St* Brustbein. *D* Zwerchfell. *Ab* Unterleibswände. — Die Schraffierung bezeichnet die rückständige (bleibende) Luft.

Vier Arten von Lungenluft können unterschieden werden:

1. **Die gewöhnliche Ein- und Ausatmungsluft** = beide Luftmengen sind einander ziemlich gleich und von allen vier Arten am kleinsten.
2. **Die Ergänzungsluft** = bei tiefster Atmung noch einzuatmen.
3. **Die Reserveluft** = kann außer der gewöhnlichen Ausatmungsluft noch unter Anstrengung ausgeatmet werden.
4. **Die rückständige Luft** = stets in der Lunge zurückbleibend trotz tiefster Ausatmung (siehe Abb. 12 A und B, sowie stets Abb. 1).

Die Bewegungen der Lungen sind passiv trotz der Volumenveränderung, sie folgen den Bewegungen der Brustwandungen. (Die Lunge hat keine Muskeln!)

Die Vitalkapazität, d. h. die größte auszuatmende Luftmenge beträgt ungefähr $3^3/_4$ Liter; sie ist abhängig von der Größe des Brustkorbes, der Energie der Atemmuskeln und der Ausatmungsfähigkeit der Lungen. Für gewöhnlich ist nur die **Einatmung ein aktiver Vorgang**; d. h. die betreffenden Muskeln müssen den Brustkorb heben, die Ausatmung ein passiver, d. h. der Brustkorb fällt infolge seiner Schwere, die Lungen infolge ihrer Elastizität zusammen. **Für den Sänger aber soll beides, Ein- und Ausatmung, höchst aktiv erfolgen.** Man kann beim gewöhnlichen Atmen dieselben Phasen unterscheiden wie beim Kunstgesang — nur in anderer Reihenfolge.

Gewöhnliche Atmung:
1. Einatmung,
2. Ausatmung,
3. Pause.

Kunstgesangs-Atmung:
1. Einatmung,
2. Pause = Atemhalten,
3. Ausatmung = Singen.

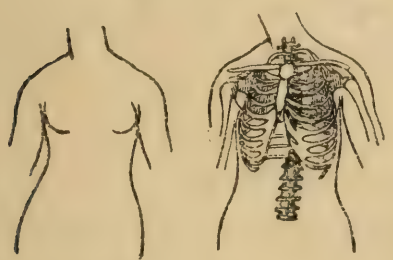
Im allgemeinen existieren zwei Arten von Atmung (die Schulteratmung wird als höchst unwichtig und untergeordnet weggelassen):

1. Die Rippenatmung (auch Brust- oder Flankenatmung genannt).
2. Die Bauch- oder Zwerchfellatmung.

Der ersteren bedient sich das Weib = der Busen wogt; der letzteren der Mann.

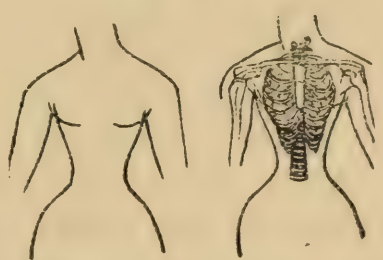
Der Grund, weshalb die Frau mit den Rippen atmet, mag sowohl in ihrer Bestimmung als Mutter zu suchen sein (durch Ausdehnung des Fruchthälters würde die Bauchatmung riesig erschwert werden), dann aber auch an dem Tragen des Korsetts liegen, welches nicht bloß den Leib einschnürt, sondern auch den Brustkorb an der Stelle seiner allergrößten Ausdehnungsfähigkeit (unterer Abschnitt) schonungslos zur Erzielung einer „dünnen Taille" zusammenpreßt. Das Korsett ist also schon für gewöhnlich, speziell natürlich aber von der Sängerin zu verwerfen und durch Leibchen oder Reformkleid zu ersetzen. Glücklicherweise macht sich in der Frauenwelt neuerdings eine starke Strömung geltend, welche nicht nur die gesundheitsschädliche Gefahr des Panzers erkennt, sondern auch die unästhetische Verunstaltung der klassischen Schönheit des Körpers (siehe Abb. 13 und 14, Naturtaille und moderne Taille).

Abb. 13.



Natur-Taille. Natur-Brustkorb.

Abb. 14.



Moderne Taille. Moderner Brustkorb.

2. Abschnitt.

Die Kunstgesangsatmung.

In die bis vor nicht zu langer Zeit noch sehr unklaren Begriffe über die beste Art der Atmung hat erst die Wissenschaft, Physik und Physiologie, die wohltuende Klarheit gebracht. Darüber, daß die Schulteratmung sowohl unästhetisch als auch unzureichend sei, war man sich schon lange klar; um so größere Verwirrung herrschte und herrscht teilweise auch heute unter den Gesanglehrern über die Rippen- und Zwerchfellatmung. Wie viele Lehrer wissen nicht, daß Rippen- und Flankenatmung oder Zwerchfell- und Bauchatmung dasselbe bedeuten! Der eine Lehrer schwärmt für die Rippenatmung, der andere für die Zwerchfellatmung. Wie wenige Lehrer können richtig atmen, oder wenn sie es

auch können, verstehen nicht, es den Schülern praktisch zu erklären, weil sie nicht genügend wissenschaftlich geschult sind! Gewiß kann mit Flankenatmung allein sowie mit Zwerchfellatmung allein gesungen werden, aber **der Kunstsänger soll mit beiden zugleich, mit costo-abdominalem Typus singen.** Da die ganze Lunge arbeitet, wird die Singatmung auch Vollatmung genannt; da Ein- und Ausatmungsmuskeln sich in stetem Kampf befinden und die Luft durch Druck und Gegendruck geregelt wird, bezeichne ich die Kunstatmung mit „Tiefdruckatmung". Übrigens ist der Streit: Hie Rippen! — Hie Zwerchfell! gegenstandslos, da die neuesten Röntgenaufnahmen beweisen, daß sowohl bei reiner Rippenatmung das Zwerchfell absolut nicht stillsteht, als auch bei der Absicht, reine Zwerchfellatmung anzuwenden, die unteren Rippen sich unwillkürlich etwas beteiligen. Die größte Verwirrung bei dem Versuch der Aufklärung des Prozesses hat das eigentümliche Verhalten des Unterleibes geschaffen. Bei der Bauchatmung fühlt man nämlich beim Einatmen, wie derselbe sich hervorwölbt, während er sich bei der Flanken- und kombinierten Atmung beim Einatmen einzuziehen scheint. Wie ist dieser scheinbare Widerspruch zu erklären?[1])

Bei der Bauchatmung steigt das Zwerchfell sowohl viel tiefer, da der Brustkorb nicht erhoben ist, so daß das auch an den Rippen ansetzende Zwerchfell nicht seitlich hochgezogen wird, als auch fällt der Druck der Bauchmuskeln bei ihr fort. Der Unterleib, dessen weicher Darminhalt dem Druck leicht nachgibt, nimmt bei größtem Rauminhalt kleinste Gestalt, Kugelform an. Bei der Vollatmung sind sämtliche Einatmungsmuskeln tätig, die Brust bleibt stets erhoben, ihre Durchmesser vergrößern sich nach allen Seiten; die Lungen füllen sich wie zum Platzen; ein Teil der Bauchmuskeln, die vom Brustbein und den Rippen entspringen, wird durch das Heben der Rippen mit emporgezogen, der Unterleib erscheint hart gespannt und eingezogen. Das Zwerchfell zieht sich zusammen, zwar steigt es nicht so tief, aber um so mehr wird es nach vorn und seitwärts gezogen, da es teilweise an den Rippen ent-

---

[1]) Das Mißverständnis, daß manche Leute glauben, sie stecken den Unterleib beim Singen vor, kann auch daher rühren, daß sie sich nicht scharf beobachten und das Hintenüberbeugen des Oberkörpers (Kreuz hohlmachen = Rückenstütze) bei Volltönen mit dem Unterleibvorschieben verwechseln. Der Unterleib ist stets eingezogen, im Forte am meisten.

ſpringt und die Bruſt beim Singen immer erhoben bleibt, verharrt es ſtets in ſtraff gedehntem Zuſtande. Der Druck in der Bruſthöhle iſt beim Einatmen negativ (kleiner als der der Atmoſphäre), der Druck der Bauchhöhle poſitiv. Der Bauchhöhlendruck bei der Ausatmung, d. h. beim Kunſtſingen, iſt noch viel größer, ſo daß mein Ausdruck „Tiefdruckatmung" wohl berechtigt iſt. Beim guten Sänger iſt alſo die Ausatmung eine aktive im Gegenſatz zum gewöhnlichen Leben, wo dieſelbe durch das Sinken des Bruſtkorbes mit den Lungen und Hochſteigen des Zwerchfells paſſiv automatiſch vor ſich geht.

Die Bauchmuskeln, welche ſonſt bei der Bauchpreſſe (Huſten, Erbrechen, Darmentleerung, Geburt) in Frage kommen, ſpielen beim Kunſtſänger bei der Ausatmung die wichtigſte Rolle; je geringer der Druck iſt, um ſo mehr bleiben die Lungen gefüllt, um ſo weniger Luft entweicht, um ſo leiſer der Ton. Sie ſind die Regulatoren des Druckes, des Piano und Forte. Die Bauchmuskeln wirken durch ihren auf die Eingeweide ausgeübten und von dieſen nach oben fortgeleiteten Druck bei der Stimmbildung direkt, das Zwerchfell indirekt, indem es den Bauchmuskeldruck zu hemmen und verzögern ſucht. Es iſt nötig, daß die den Zwerchfellrahmen bildenden unteren Rippen (wo der Bruſtkorb am ausdehnungsfähigſten iſt) die tiefſte Einatmungsſtellung ſolange behalten, als die Wirkſamkeit des Zwerchfelles dauern ſoll. Denn ein Sinken der Rippen hebt die Zwerchfellkontraktion auf, ohne die der Gegendruck gegen die Bauchmuskeln ſehr beſchränkt wäre. Dies iſt die Muskeltätigkeit bei der „Atemſtütze", dem appoggio der Altitaliener. Da die Tiefdruckatmung die größte Vitalkapazität (größtmöglichſte Luftmenge bei der Inſpiration), 3900 ccm, bewirkt, hat ſie zur Erzeugung einer Tonreihe entſprechend weniger Atemzüge nötig als Rippenatmung allein und Bauchatmung allein. Zwar erfordert der einzelne Atem größere Kraft, aber die Energie wird weit beſſer ausgenützt. Ein gedehnter Muskel bedarf einer geringeren Erregung, um den gleichen Spannungsgrad zu entwickeln als einer, deſſen Anſatzpunkte genähert ſind. Bei der Vollatmung erfährt durch Bruſtkorberweiterung nicht nur das Zwerchfell, ſondern auch die Bauchmuskulatur (Ausatmungsmuskeln) eine paſſive Dehnung. Natürlich kann eine Ausatmungsphaſe ſich durch alleinige Tätigkeit der Ausatmungsagoniſten vollziehen, aber ſicherer durch

gleichzeitige starke Mitarbeit der Einatmungsagonisten. Die Verteilung des Antagonismus auf eine größere Zahl von Muskeln gestattet eine genauere Abstufung der Bewegung (Synergie der Antagonisten), da vom Zwerchfell und Rippenhebern zusammen entsprechend mehr Reize zum Gehirn laufen und eine genauere Empfindung und Kontrolle ermöglichen. Dies ist die wissenschaftliche Erklärung der „Atemstütze", da die Atemspannung sowohl in der Magengrube (Zwerchfellkontraktion) als in den Brustwandungen gefühlt wird. Wohl ist die Kunstatmung eine schwere Kunst, die riesigen Fleiß und großen Willen erfordert, aber die Atembeherrschung kommt dafür der ganzen Stimme zugute. Aus der oberflächlichen automatischen Atmung mit 17 Zügen in der Minute ist die willkürliche mit einem Atemzug in gleicher Zeit geworden! So lernt der Sänger allmählich seinem Atem gebieten, daß er

1. die größte Luftmenge schnell und unhörbar durch Mund und Nase zugleich einzieht,
2. den Atem langsam spinnend ausströmen lassen kann,
3. nur so wenig Lufthauch bei der Stimmbildung verwendet, als zur Tonbildung nötig ist, daß er den Atem zurückhält und keine „wilde" Luft ausströmen läßt,
4. den weichen Kopfansatz statt des falschen harten Brustansatzes gebraucht, d. h. richtige Stimmlippengymnastik ist zugleich richtige Atemgymnastik (aber nicht umgekehrt). Die Tiefe der Atmung wächst proportional mit der Vergrößerung des Tones aus dem Piano (Kopf-, Mittel-, Vollton).

Beim Singen also anfangs gar nicht einatmen. Wie beim Sprechen genügt zuerst die gewöhnliche Ausatmungsluft.

Das Singen ist wie ein Kampf der Einatmungsmuskeln gegen die Ausatmungsmuskeln. Erstere wollen stets Sieger bleiben, nur zögernd geben sie nach, bis der Lufthunger die neue Füllung der Lungen mit sauerstoffhaltiger Luft unbedingt erfordert. **Durch dies zögernde Luftzurückhalten entsteht das paradoxe Gefühl, das nur der echte Sänger und Redner kennt, als ob beim Singen (Ausatmen) die Luft nicht herausflösse, sondern immer zurückgeholt würde, gleichsam stillstände, ja rücklaufend eingesogen würde.**

Die Vollatmung war schon im Altertum bekannt; wenn sie auch nicht beim Singen benutzt wurde, galt sie doch als Heilmittel.

Und wahrlich! Nicht nur ist sie für den Sänger höchst wichtig, sondern für jedermann: Der Gesunde bleibt durch sie gesund und wird widerstandsfähig und abgehärtet, der Kranke wird in vielen Fällen gebessert und geheilt. Sie kräftigt Herz und Lungen, ist, vorsichtig trainierend angewendet, für die Unterleibsorgane wohltätig und erhöht den Stoffwechsel enorm. Durch die beim Atemholen eintretende Stauung werden auch die oberen Lungenpartien, die wegen der schweren Beweglichkeit der oberen Rippen der Durchlüftung weniger zugänglich sind, durch negativen inneren Druck mehr aufgebläht. Hieraus folgt die große Bedeutung der Tiefatmung bei beginnender Schwindsucht. Der Sänger muß also die gemischte Atmung aus doppeltem Grunde erlernen. Sie liefert die Grundlagen zur Erzeugung eines vollen, kräftigen, runden, leichten, metallischen Tons. Lebenslust weckt sie und warme, seelenvolle Töne zaubert sie hervor, die in der Brust des Hörers ein Echo finden. — Wie kindlich ist die Anschauung, daß Atmungsgymnastik unnötig sei, da Gott uns die Organe schon vollendet geschenkt habe! Gerade diese Atmungsart bei erhobenem Brustkorb, welche von kurzsichtigen Lehrern als „forciert" und „krampfhaft" verschrien wird, weil die militärische Haltung „Brust raus, Bauch rein"[1]) keinen lockeren, schwebenden, „müheloſen" Klang bewirken könne, ist, wie die Wissenschaft bewiesen hat und alle berühmten Sänger und Sängerinnen täglich neu bewahrheiten, die einzig richtige, durch fleißige Übung bis zur „Mühelosigkeit" errungene. Wenn jemand natürlich quetschende und pressende Mitbewegungen bei der kombinierten Atmung macht, ist ein piepsiges, aber freies Stimmchen mit flacher Atmung dem großen, aber falschen Tone vorzuziehen. Damit ist aber nicht gesagt, daß oberflächliche Atmung richtig und Tiefatmung falsch ist. Ist etwa Turnen eine ungesunde Leibesübung, weil der Anfänger oft Gliederschmerzen danach bekommt, ja sogar den Arm brechen kann? Oder ist Schwimmen schädlich, weil der eine oder andere Wasser schluckt oder vom Wadenkrampf befallen wird? Es müssen beim Singen eben alle richtigen Muskeln aufs beste harmonisch zusammen arbeiten; die falschen Muskeln treten

[1]) Die sogenannte „Rutzsche Typenlehre" mit ihren Bauchmuskelverrenkungen habe ich von Anfang an nicht ernst genommen. Ihre Anhängerzahl wird infolge der Angriffe von Leuten, die sich die Mühe nehmen, sie zu widerlegen, täglich kleiner. Die armen Schüler, die damit gequält werden, sind aufrichtig zu bedauern.

mehr und mehr zurück, bis sie völlig ausgeschaltet sind und die Resonanz der aus dem Piano entwickelten Stimme die größte und durch Beseitigung der hohen schrillen Obertöne wohllautendste geworden ist!

Stimme und Sprache.

Die Entstehung der Sprache fesselte bereits die alten griechischen Philosophen; schon die Stoiker und Epikuräer stritten sich über die Art ihres Ursprungs. Die „Wundertheorie", der Glaube, daß dem vollendet geschaffenen Menschen von Gott die fertige Sprache als Geschenk gleich mit auf den Weg gegeben sei, wird wohl heutzutage nur noch von wenigen Leuten geteilt werden. Ebenso wird die „Erfindungstheorie", welche lehrt, daß der Mensch selbst die Sprache künstlich geschaffen habe, wenig Anhänger zählen. Mehr Beachtung verdienen die „Nachahmungs- und Naturlauttheorie", welche sich teilweise berühren. Beide erklären den Sprachursprung aus Naturlauten; erstere aus objektiven, die der Mensch nachzuahmen versuchte (Donner, Sturm, Tierstimmen), letztere aus subjektiven Gefühlslauten, die er selber, anfangs instinktiv, dann bewußt, ausstieß (Freude, Schmerz, Hunger, Liebe ausdrückend). Die moderne Wissenschaft erklärt die Entstehung der Sprache aus der Evolution des Menschen, aus seiner fortschreitenden Entwicklung vom Tier zum denkenden Wesen. Sprache ist eine Ausdrucksbewegung (Lautgebärde) ebenso wie Mimik und Gestik. Je mehr sich infolge des aufrechten Ganges beim Menschen Gehirn und Bewußtsein entwickelte, um so mehr konnten die inneren Gefühle und Empfindungen äußerlich durch Lautgebärden und die Sprache kundgetan werden, wobei die Geschicklichkeit im Gebrauch der hinzeigenden Hand mitwirkte. Durch Vererbung wurden diese Eigenschaften auf die Nachkommenschaft übertragen, die schwere, plumpe Zunge löste sich mehr und mehr, ihre Beweglichkeit wurde immer größer. Meiner Meinung nach schließt diese „Entwicklungstheorie" absolut die „Naturlauttheorie" nicht aus. Man muß nur nicht so einseitig sein, sich den Sprachentwicklungsprozeß nur auf eine Weise allein entstanden vorzustellen, denn das Nachahmen von Naturlauten oder eigene Ausstoßen von Gefühlslauten ist eben eine Unterabteilung der Entwicklungsstufe. Wenn ein Papagei alles mechanisch nachsprechen kann, warum soll der vom Tier zum denkenden Menschen

erhobene Urahn nicht allmählich bewußt einige Naturlaute nachzuahmen sich mit Erfolg bemüht haben, die er mit den Objekten, deren Wahrnehmung sie begleiteten, assoziierte? Zuerst werden natürlich nur konkrete greifbare oder sichtbare Gegenstände, wie die wärmende Sonne, der Himmel, gebildet worden sein; dann Wörter, deren Wesen man an ihrer Wirkung auf das Ohr erkannte; wie das Rollen des Donners, das Heulen des Sturmes, die Stimmen der Tiere, welche zur Stillung des Hungers dienten usw. Wörter wie krächzen, meckern, knacken, quaken, Kuckuck, brummen, summen, können nicht nur durch Zufall so heißen. Die Sprache ist von hinten aus dem Rachen 4.—5. Artikulationsstelle mehr und mehr nach vorn auf die Lippen gekommen. Sprache setzt auch ein Mitteilen an die Stammesgenossen voraus; ein Monolog, so herrlich er auch als Kunstwerk sein kann, ist psychologisch ein Unding. Anfangs beschäftigte sich die Sprache nur mit dem Menschen und seiner Umgebung selbst; später auch mit abstrakten, nicht greifbaren Dingen. Die Sprache ist sicher jünger als die Stimme, denn sie setzt eine höhere Entwicklungsstufe und eine beweglichere Zunge voraus. Daß die Stimme sich vor der Sprache entwickelt, kann man schon an den kleinen Kindern beobachten. So rief uns unser Söhnchen, als es kaum ein paar Monate alt war, wo an Sprechen noch lange nicht zu denken war, in der Nacht (er schlief im Nebenzimmer!) herbei, indem er unseren Pfiff g ee cc in lange ausgehaltenen Tönen schrie! Der Leser kann sich unser Erstaunen vorstellen, als wir diesen musikalischen Ruf zum ersten Male vernahmen! — — Wenn die Urlaute auch kaum mit Gesang haben bezeichnet werden können, werden es doch vokalähnliche, schreireflexartige Laute ohne Ansatzrohrverengung gewesen sein. Wie der Brunstschrei des Hirsches hat die Liebe, das Werben um die Braut bei der Stimmentwicklung des Menschen sicher eine große Rolle gespielt. Um die Gunst des Weibes zu gewinnen, werden sich die Männer beim Ausstoßen der Urlaute einander überboten und zur Weiterentwicklung der Stimme beigetragen haben. Der Kehlkopf ist also das Primäre, die Ansatzrohrmuskeln das Sekundäre.

Gedanke und Sprache stehen in Wechselbeziehung. Sprechen ist geäußertes Denken, Denken verhaltenes Sprechen. Eine vorgestellte Bewegung löst ihre wirkliche motorische Ausführung aus. Gedachtes setzt sich in Bewegung, Psychisches in Artikulation um. Wie oft können wir bei jemand, der etwas überlegt, schreibt oder liest, beobachten, daß seine

Lippen sich unwillkürlich tonlos sprechend bewegen, ohne daß er es weiß oder daß er selbst die Zunge herausstreckt, wenn er eine andere Bewegung vornimmt! Oder daß Leute dadurch ihre Gedanken verraten, daß sie laut denken und reden. Je mehr sich das Gehirn entwickelt, um so mehr der Wille, die Intelligenz, welche die Impulse vermittelst der Nerven auf die Muskeln überträgt.

Wie lange dauert es, bis ein Kind bewußt sprechen lernt! Man kann vier Perioden unterscheiden, die sich selbst erklären: 1. die Schrei-, 2. Lall-, 3. Nachahmungs- und 4. die eigentliche Sprechperiode. — Das Gehirn hat zwei Zentren: das Wortbildungszentrum, welches die gedachten Worte äußert, und ein Wortverständniszentrum, welches die gehörten Worte aufnimmt und zu Begriffen verarbeitet. Verletzungen des ersten Zentrums (z. B. Schlaganfall) verursacht Stummheit (der Kranke versteht das Gesagte, kann aber selbst nicht sprechen); Störungen des zweiten (z. B. durch Hirngeschwülste) bewirkt Worttaubheit (der Kranke hat die Fähigkeit der Artikulation, aber die Ausdrücke sind ihm verloren gegangen.

Zweifellos wird beim feinhörigen Sänger mit diesem Wortverständniszentrum zugleich eine Hirnpartie, welche man das Klangverständniszentrum nennen könnte, sehr hoch entwickelt sein, die sich vermutlich in der Felsenbein- und Schläfengegend befindet. — — Diese Vermutung ist jetzt wissenschaftlich bewiesen.

Die durch Versuche gewonnene Lehre der Wissenschaft, die Stimme werde im Kehlkopf, die Sprache im Ansatzrohr gebildet, hat schon zu vielen Mißverständnissen geführt. Denn sie mußten den Anschein erwecken, als wäre beim Sprechen der Kehlkopf, beim Singen aber das Ansatzrohr Nebensache. Gewiß kann man sowohl Stimme in einem herausgeschnittenen Kehlkopfe erzeugen, als auch ist es einem Patienten, dessen Kehlkopf durch eine Operation entfernt wurde, möglich, flüsternd zu sprechen; der gute Redner und Kunstsänger jedoch muß beides zugleich zur höchsten Entwicklungsstufe bringen. Denn Singen und Sprechen geschieht bei ihm mit demselben Grundansatz. Bei beiden Tätigkeiten sind die mechanischen Verrichtungen des Stimmorgans und des Ansatzrohrs die gleichen. Die Ausatmungsluft versetzt die Stimmlippen auf gleiche Weise in Schwingungen, die Zunge, die Lippen und der weiche Gaumen arbeiten auf dieselbe Art. Man kann Gesang also als

einen ausgehaltenen Sprechton bezeichnen, wobei freilich das Piano eines idealen Sprechtons vorauszusetzen ist. Wer richtig singt, spricht richtig oder kann es wenigstens bei genügender Aufmerksamkeit. Wer richtig spricht, singt richtig, vorausgesetzt, daß er nicht unnatürlich wird und anfängt zu drücken. Ein Redner mit schön gebildetem Sprechorgan hat es also sehr leicht, auch eine resonanzreiche Singstimme zu gewinnen, denn Singen ist potenziertes Sprechen. Der Grund, weshalb viele Redner und Schauspieler, die gut sprechen, schlecht singen, liegt eben daran, daß sie anders beim Singen verfahren zu müssen glauben, daß sie es schlecht machen, weil sie sich Mühe geben, es gut zu machen. Jeder Sänger, der schönes Sprechen für überflüssig hält, da er ja „Sänger" sei, beweist, daß er nicht richtig singt, wenn die Naturstimme auch noch so schön ist. Diejenigen Gesanglehrer, welche nach der Stimmausbildung (?) ihre Schüler zu einem Deklamationslehrer schicken, haben gar keine Ahnung, wie unsterblich lächerlich sie sich dadurch machen. Wie traurig es in dieser Beziehung an vielen „ersten" Konservatorien bestellt ist, geht daraus hervor, daß der Lehrer für Gesang dem Lehrer für Deklamation meist spinnefeind ist und oft das Gegenteil (des Natürlichen!) von dem lehrt, was der gute Deklamationslehrer so schön vorbereitet hat. Guter Gesangunterricht ist anfangs nichts anderes als guter Sprechunterricht. Derjenige Lehrer, der also nicht den Schüler lehrt, sich richtig „gleichsam auf der Grenze zwischen Singen und Sprechen zu bewegen" — dies ist das Geheimnis des idealen Pianoansatzes —, verdient nicht Lehrer zu sein, da er die Stimme unnatürlich verbildet. Man könnte dies den guten „Markierton" nennen. Schon in einer Probe kann man an der Art des Markierens erkennen ob die Stimme gutgebildet ist oder nicht. Der schlechte Sänger markiert entweder überhaupt nicht, indem er stets mit voller Stimme singt, oder bringt heisere, piepsige Pianotöne hervor, während das Piano des guten Sängers klangschön, mühelos und tragend genug ist, um vom Dirigenten vernommen zu werden. Singen erfordert eine viel größere Kraft der mimischen Gesichts-, Atmungs- und Kehlkopfmuskeln als Sprechen, weil der Stimmumfang ein viel größerer ist, als der der Sprache, die sich bekanntlich mehr im unteren Drittel der Mittellage bewegt und die Töne länger gehalten werden. Auch ist der Atmungsluftdruck bedeutender als beim Sprechen. Gerade in der Höhe haben die Kehlkopf- und Atmungs-

muskeln die Hauptarbeit zu verrichten. Die Energie der Artikulationsmuskeln ist dagegen beim guten Sprechen und Singen weniger verschieden. Nur ist beim Kunstsänger die Form der Mund- und Rachenhöhle konstanter; die von den Muskeln (besonders Wangen!) gebildeten Resonanzwände sind härter, die Höhlen sind weniger breit, aber dafür länger und tiefer, die Oberlippe ist stärker beim Gesang von den Oberzähnen abgezogen wie beim Sprechen. Lippenschalltrichter! Die Vokale der Sprache sind enger als die des Gesanges, die gar nicht weit genug genommen werden können innen im Schlund. Doch darf die Natürlichkeit der Sprechempfindung beim Singen nicht verloren gehen.

Beim Gesang wird den Vokalen, den Selbstlautern, eine viel größere Bedeutung vor den Konsonanten, den Mitlautern, eingeräumt als beim Sprechen. Bei den Vokalen findet die durch die Ansatzhöhlen streichende Ausatmungsluft keinen Widerstand (es sind Klänge), während bei den Konsonanten (schlechter, verbesserungsbedürftiger Name!) größere und kleinere Hemmungen entstehen. Beim Singen ist das Wort an eine bestimmte Zeitdauer (Takt) und Tonhöhe (Note) gebunden, das Schreiten der Tonhöhe nach oben und unten geschieht in bestimmten Intervallen, während beim Sprechen die Tonhöhe fortwährend innerhalb einer Silbe schwankt und hin- und hergleitet. **Gesang ist rhythmisch und harmonisch geregelte Sprache, ein ausgehaltener idealer Sprechton.** Beim Singen der Diphthonge werden die beiden Vokale in die Grundvokale aufgelöst, beim schnellen Sprechen fallen sie mehr zusammen.

Drittes Kapitel.

Stimmapparat und Tonerzeugung.

Der Kehlkopf gehört zur Gattung der Zungenpfeifen. Für seine Kleinheit bringt er verhältnismäßig viele Töne hervor. Beim Weibe liegt er etwas höher im Halse als beim Manne. Schon beim Mundöffnen sinkt der Kehlkopf etwas — unabhängig von der Atmung — er sinkt außerdem um so tiefer, je tiefer die Einatmung ist. Die Stimme wird ähnlich wie bei der Sirene durch die periodischen Luftstöße erzeugt, welche bei den Schwingungen der echten Stimmlippen entstehen. Diese wirken

dabei nicht als selbständige Schallgeber sondern als „schwingende Hemmkörper". Die den Lungen entströmende kohlensäurehaltige „schlechte" Ausatmungsluft kann auf vier Arten durch die Stimmritze streichen. Die Annäherung der Stimmlippen wird von 1—4 immer größer, so daß bei der letzten Art der festeste Schluß entsteht. Die Bewegung aus der Atmungsstellung in die tönende heißt Klangeinsatz.

1. Unhörbares Ausatmen: Stimmritze ganz offen = gewöhnliche Ausatmungsart.
2. Hörbares Ausatmen: Stimmritze verengt, der Atem trägt ein (Spiritus asper ‘) Ha = Ausatmungsart nach Anstrengungen: gehauchter Einsatz; bei Intervallen und Tonleitern auf reinen Vokalen benutzt.
3. **Stimmritze bis zum Tönen verengert: unbestimmter weicher Einsatz** (Spiritus lenis ’): **Stimmritze jedoch noch nicht fest geschlossen. Die allmählich vorbereiteten Stimmlippen können größeren Druck aushalten.** Der weiche Einsatz erfordert den geringsten Luftverbrauch. Der ausströmenden Luft ist nicht so viel Widerstand entgegengesetzt wie beim harten Einsatz: Der ideale Sängeransatz.
4. Stimmritze völlig geschlossen: Sie öffnet sich erst zu dem beginnenden Tone (harter bestimmter oder fester Einsatz). Glottisschlag! Öffnung erfolgt durch erhöhten Druck; dem Einsatz geht ein hörbares explosives Knallgeräusch voraus. Brustansatz! Am häufigsten bei Wörtern, die mit Vokalen anfangen, vorkommend. Z. B.: Ich erhebe Anspruch auf Achtung. Stärkster Luft- und Kraftverbrauch!

Er greift die Stimmlippen sehr an, die Stimme wird roh, schreiend und heiser bei fortgesetzter Anwendung dieser Ausatmung. Es ist unglaublich lächerlich und traurig zugleich, was manche Gesanglehrer beim Suchen nach dem sogenannten (falsch verstandenen!) „primären Ton" und beim Üben des „Stauprinzips" in Komik und im Ruinieren der menschlichen Stimme leisten. Die Schüler müssen beim Zurückgehen auf den „Urzustand" (Tod der Naturstimme!) alles lernen, was den Stimmorganen schadet; in der Gesangsstunde werden wie in der Menagerie alle Tierstimmen nachgeahmt. Es wird gegrunzt wie das Schwein, gebellt wie ein Hund, gebrüllt wie ein Löwe, gekräht wie ein Hahn! Kaum

glaublich, aber wahr! So haben die Schüler oft die Stimme verloren, ehe sie einen Ton gesungen haben. **Gewiß soll der Atem gestaut werden, aber er soll** nicht wie beim Löwenbrüllen bei fester Glottis herausgeschleudert, sondern **vorsichtig zurückgehalten werden. Bei unbestimmtem Einsatz soll wenig Luft unter richtigem Druck herausgelassen werden.** Stimmlippenspannung und Luftdruck müssen sich die Wage zu halten suchen, dann wird der Ton ideal.

Der „Entdecker" des Stauprinzips Georg Hermann (Armin) hat bekanntlich seine Lehre von Charles Lunn „entlehnt". Da neuerdings wieder einige Anhänger (Feuerlein, Palffy, Thausing, Wenck) für die verderbliche Brustansatzmethode Stimmung zu machen versuchen, halte ich im Interesse der Sängerwelt eine längere Rücksichtnahme für gefährlich und warne ernstlich vor dieser Irrlehre, die Schreistimmen züchtet. (Vergleiche das Buch des Lunnschülers Albert, Berlin, der seinen völlig mißverstandenen Lehrer in Schutz nimmt. Ferner Wagenmann contra Armin: Ein automatischer Stimmbildner. Ferner A. von Arnim: Urteile über G. Armin. Briefe früherer Schüler usw.) Auch die sich „wissenschaftlich" gebende und doch von Irrtümern strotzende Böhme-Köhlermethode erscheint mir nicht harmlos.

Wörter mit Vokalanfängen sollen nicht gleich studiert werden, um der Gefahr des Glottisschlages (Brustansatzes) aus dem Wege zu gehen. Also anfangs nur Wörter mit Konsonanten nehmen, am besten Klinger m, n, l. (Mut, nun, Los.) So werden Wörter wie „all", in, ob, später von allein weich gesungen. Die Konsonanten sind prächtige Hebel für die Vokale.[1]) Die Klinger hemmen den Tonstrom absolut nicht, sondern bewirken, daß der Atem richtig geführt wird und die Luft des offenen Nasenrachenraumes zum Mitklingen bringt.

Die Klänge der menschlichen Stimme sind teils Pfeiftöne durch Anblasen der Höhlenluft, teils Zungentöne, durch Anblasen der Stimmlippen. Diese schwingen als Gegenschlagspfeifen in transversaler Richtung. Der Schrei des Neugeborenen ist keine Äußerung der Seelenstimmung, sondern ein reiner Atmungsreflex.

Bedingungen zur Tonerzeugung sind:

---

[1]) Die charlatanhafte, anmaßende Behauptung der Clarkschülerin A. Z., die verdorbenste Stimme mit Vokalen (ohne Konsonanten!) in einem Jahre heilen zu können, erregt mit Recht Unwillen.

1. Die Stimmlippen müssen elastisch, schleimfrei und feucht sein.
2. Sie müssen energisch angeblasen werden.
3. Die Kehlkopfmuskeln müssen richtig funktionieren, d. h. die Muskeln, welche die Stimmbänder spannen, müssen die Stimmritze, welche vorher dreieckige Gestalt hat, so verändern, daß die Stimmbänder parallel || stehen und ihre freien Ränder sich bis zu einer feinen Spalte nähern.

Streng wissenschaftlich genommen bringt die menschliche Stimme keine Töne hervor, sondern Klänge. Töne erzeugt nur das Pendel und die Stimmgabel. Klänge sind zusammengesetzte Töne, aus Grundton und Obertönen bestehend. Klänge entstehen durch periodische, Geräusche durch unperiodische Schwingungen. Der Schall pflanzt sich in einer Sekunde 332,8 Meter fort. Während die Schallstärke von der Luftdichtigkeit abhängig ist, ist die Schallgeschwindigkeit dagegen von ihr unabhängig. Der Schall wird von harten Flächen zurückgeworfen, von weichen absorbiert. Der tiefste menschliche Ton macht 30—40 Schwingungen, der höchste ca. 4000.

Beim Klang der menschlichen Stimme ist zu unterscheiden:

I. Stärke
II. Höhe } des Tones.
III. Klangfarbe

Ad. I.

Die Stimmstärke ist abhängig von der Schwingungsbreite (Amplitude) der Stimmlippen. Der Klang wird stärker:

1. je dicker die Stimmlippen sind (je größer die schwingende Masse ist);
2. je stärker der Luftstrom durch Atemkraft ist;
3. je höher der Luftdruck ist;
4. je lufthaltiger und größer die Ansatzhöhlen sind;
5. je härter und elastischer die den Schall zurückwerfenden Resonanzhöhlenwände sind;
6. je kunstvoller der Atem zurückgehalten wird.

(Und umgekehrt.)

II. Die Höhe hängt ab von der Zahl der Stimmlippenschwingungen, oder was auf dasselbe hinausläuft = der Schwingungsdauer.

Diese Schwingungszahl ist größer, d. h. der Klang höher:

1. je kürzer oder straffer die Stimmlippen sind;
2. je weniger Masse schwingt, d. h. je dünner sie sind;
3. je größer die Spannung der Stimmlippen ist;
4. je höher der Luftdruck ist;
5. je größer die einwirkende Luftmenge ist.

(Und umgekehrt.)

III. Die Klangfarbe (Metall, Resonanz, Glanz, Timbre).

Hängt ab von der Art der Schwingungsperiode, der Wellenform oder, was dasselbe ist, von der Stärke und Zahl der Obertöne des Tons. Die Obertöne hängen ab:

1. von der Bauart der Stimmlippen und des Kehlkopfes;
2. von der Größe und Lufthaltigkeit der Ansatzhöhlen;
3. von der Beschaffenheit der Schleimhaut des Stimmapparates;
4. von der Art der Vokale;
5. von der Härte und Elastizität der Resonanzhöhlenwände;
6. von der Länge und Form des Ansatzrohres;
7. vom Luftdruck und der Atemmenge.

Bemerkungen zur Stärke, Höhe und Klangfarbe des Tones.

I. Stärke des Tones. Piano und Forte.

Je länger und dicker die Stimmlippen, um so tiefer der Ton. Dickere Bänder besitzt stets der mit kräftigeren Organen ausgestattete Sänger. — Die Atemkraft besitzt der Sänger teils von Natur, teils kann er sie sich durch fleißige Übungen, wie wir sehen werden, erwerben. Die Atemkraft dient beim Kunstsänger weniger dazu, die Stimmlippenschwingungen breiter zu gestalten, als vielmehr wenig Lufthauch zurückhaltend unter starken Luftdruck zu bringen und lange Phrasen zu singen, ohne neu einzuatmen. Der Luftdruck spielt bei der Tonstärke eine sehr große Rolle, eine größere als bei der Tonhöhe. — Das Geheimnis des Tontragens beruht (neben dem Luftdruck und Zurückhalten) auf der Lufthaltigkeit, Weite und Härte der Ansatzhöhlen. Je weniger Resonanz eine Stimme besitzt, um so größerer Atemkraft bedarf sie, um einen gleich starken Ton zu erzielen. Natürlich gehen derartig überangestrengte Stimmen bald zugrunde, wenn dem falschen Singen nicht rechtzeitig Einhalt geboten wird. — **Nichts ist verkehrter als von „starken“**

Stimmen zu reden. Die Tragfähigkeit und Konzentration ist die Hauptsache, die nur aus dem Piano durch Resonanzvergrößerung gewonnen wird. Die meisten starken Stimmen sind Brüllstimmen, die hart klingen, leicht ermüden und die Luft heraushauen, statt zurückzuhalten.

II. Bemerkungen zur Höhe des Tones.

Die verschiedene Stimmlippenlänge ist der Grund der verschiedenen Stimmgattungen. Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton, Baß. — Hohe Stimmen haben neben kürzeren Stimmlippen zugleich auch dünnere als tiefe Stimmen. — Beim höchsten Tone ist die Spannung am größten. — Wenn die Stimmlippenmuskeln überanstrengt sind, können sie sich nicht mehr schließen (Parese). Sänger mit Brustansatz werden leicht zu tief. Der gute Sänger erzielt die Tonhöhe weniger durch Luftmenge als durch größere Stimmlippenspannung. — Hohe Töne mit besonderer Tätigkeit des äußeren Spanners (M. crico. thyr.).

III. Bemerkungen zur Klangfarbe.

Kurze Stimmlippen (hohe Stimmen) erzeugen angeblasen verhältnismäßig mehr Obertöne als lange (tiefe Stimmen). Immerhin besitzt, wie durch feine Untersuchungen festgestellt ist, das tiefe Baß E noch 16 Obertöne. Beweis für den Reichtum der menschlichen Stimme an Metall und Glanz. — Je länger bei offenem Nasenrachen das Ansatzrohr ist, um so schöner und weicher der Klang. Nicht Zahl und Stärke der Obertöne machen die Stimme schön, sondern die Auswahl derselben. Der Grundton muß besonders stark klingen, dann die ersten 2—3 Obertöne. —

U besitzt z. B. von allen Vokalen die wenigsten, I die höchsten Obertöne. Diese müssen durch langes, schmales Ansatzrohr beseitigt werden. Jede harte Naturstimme wird weich durch richtiges Singen. Leider sind durch die Schreigrammophone die Ohren meist so verbildet, daß Stimmstärke höher geschätzt wird als Weichheit.

Das Timbre (Metall, Resonanz) der Stimme ist teils ein Geschenk der Natur, teils bildet es das Hauptstudium des Sängers. Richtiges Üben und ein guter Lehrer können den Glanz der Stimme oft in kurzer Zeit wunderbar erhöhen, wenn schon jedes Organ auch nach bester Ausbildung eine ihm charakteristische Klangfarbe behält.

I. Stärke des Tones.

Das Piano (p).

Es ist ein großer Irrtum, das Piano für schwerer zu halten als das Forte. Nur die schlechten Lehrer und schlecht ausgebildeten Sänger vertreten diese Ansicht. Im Forte ist die Gefahr des Quetschens, Forcierens, Unreinsingens, des falschen Brustansatzes (harten Stimmlippenklangeinsatzes) und der Luftverschwendung ungeheuer groß. Eine ideal geschulte Stimme kann nur aus dem Kopf-Piano reifen. Dies soll anfangs weder verstärkt noch abgeschwellt werden, sondern in gleichbleibendem Flusse ausgehalten werden. So kommt der Schüler am schnellsten vorwärts. Beim Piano muß der Atem sehr zurückgehalten werden. Die Mundöffnung ist klein, die Schlundweite groß. Wenn schon ein Forteton weiter hörbar ist als ein Pianoton, so ist doch erforderlich, daß das gute Piano trägt, daß es den größten Saal ausfüllt.

Diese Bedingung erfüllt nur ein zurückgehaltener, innen gespannter Ton. Wie oft muß man das nicht tragende Piano ahnen, weil man es nicht hört, sondern dem Sänger nur ansieht, daß er noch nicht zu Ende ist! Wir haben ein Kopf- und Brustpiano. Letzteres soll beim Manne aus dem Kopfpiano reifen, obwohl es von Natur neben dem Kopfpiano existiert. Nur dann ist es weich und mühelos. Das Volltonpiano muß in Kopftonhöhe sitzen, sonst ist es zu tief. Auf den unteren Tönen der oberen Oktave ist das Kopfpiano, auf den oberen das Brustpiano schwerer. Diese mit Volltonpiano zu nehmen ist ganz unnötig, ja schädlich, da das gutgeschulte Kopfpiano Mischpiano wird und keinesfalls weichlich klingt. Das beste Mittel zur Ausgleichung ist das Singen der Skala vom hohen C abwärts. Die einzelnen Töne sollen halb staktato-, halb legatoartig gelehrt werden. Das Staktato begünstigt die Reinheit, das Erklingen in bestimmter Höhe, darf aber nicht zum Hacken ausarten; das Legato begünstigt das Atemzurückhalten und die Weichheit. Die Skala ist einer Perlenschnur vergleichbar: das Staktato oder die Konsonanten sind die Perlen, das Legato oder die Vokale die Schnur, auf der die Perlen aufgereiht sind. Frauen sollen oben nur ein Piano kennen: Das geöffnete Kopfpiano, das dem Brustpiano des Mannes ähnelt, ohne wie dieses anzustrengen.

Das Mezzoforte (mf).

Die mittlere dynamische Schattierung des Mezzoforte weist nur der mit der Mittelstimme vertraute Kunstsänger in seiner Farbenpalette auf. Und doch kommt die mittlere Klangstärke am häufigsten im Gesangsausdruck vor! Sind doch die dramatischen Höhepunkte, welche das Forte des Volltons erfordern, ebenso wie die Pianostellen bei weitem seltener anzutreffen! Beim Mezzoforte hat der gute Sänger die Empfindung, als hielten sich die Kräfte des Kopfzuges, welcher den Ton nach oben treiben will und des Brustzuges, welcher ihn nach unten zu ziehen bestrebt ist, einander die Wage. Der Atem scheint im Gefühl weder nach oben noch unten zu gehen, sondern gleichsam in stehende Schwingungen geraten zu sein. Der gute Sänger gebraucht die Mittelstimme oft auch im Forte bei den hohen Tönen g, a, b, h, c_2, besonders auf u und ü, wo sie sehr stark klingt. Er kann natürlich auch mühelos weiche Volltöne nehmen.

Das Forte (f).

Stimmlippen schwingen in ganzer Breite und Masse. Beim guten Forte hat der Sänger die Empfindung, als würde die Luftsäule vom Kopf nach hinten unten zu abwärts gedrückt; der Brustzug überwiegt. Und doch muß der Ton scheinbar im Kopf entstehen. Diese Erscheinung erklärt sich durch den großen Gegendruck des Willens und der Muskeln, welche das Hochsteigen des Kehlkopfes zu verhindern bestimmt sind, wenn der erhöhte Druck des Forte den Kehlkopf emportreiben will. Diese Kraft ist bei hohen Tönen am stärksten anzuwenden. Die Zunge darf keineswegs den Kehlkopf tiefhalten, sonst entsteht Kehlton. Im Forte werden die Wände des Ansatzrohrs härter, zugleich will sich der Rachen verengen, und der Kehlkopf steigen. Der Atemdruck ist im Forte am größten. Hieraus folgt, daß das Starksingen viel schwerer ist als das Leisesingen. Der schlechte Sänger gibt viel zu viel Luft. Er ersäuft den Ton in Luft wie mancher Maler sein Bild in Öl; beim Kunstsänger schwingen die Stimmlippen lange nicht so stark wie beim Schreier. Bei zurückgehaltenem Atem verläßt der klingende Hauch den Mund als konzentrierter gespannter Ton, der mechanisch vor den Lippen kaum fühlbar ist. Beim Schreier verläßt die Luft den Körper schnell ohne Resonanz-Ausnutzung. Die Luft wirkt außen, nicht innen. Der Atem soll gleichsam

eingesaugt werden, man darf ihm nicht nachlaufen, ihn nicht ausblasen. — Frauen sollen in der Höhe anfangs nur 2 Register kennen lernen: Kopf- und Mittelstimme. Das Forte soll zuerst nur Mittelklang sein. Denn die Frauenmittelstimme ist viel kräftiger als die des Mannes. Der Lehrer spreche daher nicht zu früh von Vollstimme. Durch den Stimmwechsel ist beim Mann der Unterschied zwischen Kopf- und Brustklang viel auffallender. Die gemischte Stimme muß bei ihm erst künstlerisch aus dem ungestellten Falsett-Fistel-Kopfklang entwickelt werden. Da der Kehlkopf sehr gewachsen ist, die Tonhöhe um 1—2 Oktaven gefallen ist, ist die Verbindung zwischen Kopf und Brust viel mehr verloren gegangen als beim Weib, wo der Stimmumfang derselbe bleibt und die Klangfarbe sich nur wenig ändert. Kopf- und Mittelklang werden von oben nach unten, das 3. Register, der Vollton, von unten nach oben entwickelt. Die Mitte (Grenztöne) ist die „Brücke", Ponticello, deren Wichtigkeit schon die Altitaliener erkannten.

Der Schwellton ($\overset{M\ V\ M}{K \lessgtr K}$ $\overset{V\ M}{V \lessgtr K}$).

Der ideale Schwellton setzt die gleichzeitige harmonische Arbeit beider Stimmlippenspanner am meisten voraus. Die Ausführung des idealen Schwelltons ist nur auf der Grundlage des aus 3 Registern gewonnenen Einregisters möglich. Der Säusler kommt nicht aus dem Kopfton heraus, dem Schreier fehlt er ganz; er kann nur das armselige decrescendo eines angesetzten Brusttons hervorbringen. —

Im Piano ist der Ton mehr gesummt, die Kiefer mehr geschlossen, im Forte offener. Im Piano erscheint der Ton mehr im Kopf zu sitzen, beim Anschwellen sinkt er nach unten, um im Forte den tiefsten Stand zu erreichen. Beim Abschwellen steigt er nach oben zurück. Die Brust muß stets erhoben, der Unterleib gespannt sein. (Im Piano weniger, im Forte mehr.)

Wenn mit dem crescendo zu lange gezögert wird, kommt der Sänger schwer in den Vollton herein; wird dagegen zu schnell verfahren, so flackert und wackelt das Forte, weil der Atemdruck zu plötzlich erhöht wurde. Damit die Reinheit der Tonhöhe im Verlauf des ganzen Schwelltones gewährleistet wird, ist es erforderlich, daß im Piano — dem schwächeren tonvertiefenden Luftdruck entsprechend — die Stimmlippen

mehr gespannt sein müssen; im Forte — dem stärkeren zur Tonerhöhung neigenden Luftdruck entsprechend — jedoch dicker (dickere Saiten erniedrigen als größere Masse die Tonhöhe). Ich glaube nicht, daß im Forte die Stimmlippen weniger gespannt sind, was physikalisch wohl denkbar wäre, sondern daß sie die Tonhöhe durch Verdichtung ihrer Masse rein erhalten, um nicht den Ton zu hoch werden zu lassen. Das Studium des Schwelltons ist physiologisch mit Rasseln, Unreinheiten, Belegtheiten, Knaxen und Rucken verbunden, die mit zunehmender Reife von selbst verschwinden. Offenes o, e und a lassen beim Schwellen die größte Mannigfaltigkeit der Schattierung zu; u und ü die kleinste. Der gute Schwellton muß den Eindruck machen, als ob der Atemstrom gleichmäßig (ohne Ruck) zu- und abnimmt, ohne daß das Ohr eine plötzliche Änderung der Klangfarbe wahrnimmt. So wunderbar fein müssen Atem- und Kehlkopfmuskeln ineinandergreifen lernen! Das Rucken und Kicksen muß fleißig weggeübt werden.

Im Forteteil des Schwelltons werden die Resonanzwände härter und der Unterkiefer wird mehr heruntergezogen; der Gegendruck nach unten ist am größten.

Der gute Sänger muß in der oberen Oktave bis C_2 den Schwellton aus den 3 Resonanzen Kopf, Mittelstimme, Vollton mischen können. Im Piano summt er Kopfklang, im Mezzoforte Mittelstimme, im Forte Vollton. Alles ein Ton aus einem Guß ohne Rucken. Wenn er sich beobachtet, nimmt er deutlich bei sich die 3 Stufen wahr, während der Hörer nur ein Register hört. Der Schwellton der Höhe auf U, I und Ü ist am schwersten. U muß nach Ŏ, Ü nach Ŏ geöffnet werden. Der Vollton ist aber auf diesen Vokalen auch am wenigsten nötig, da die Natur den gemischten Pfeifton am stärksten klingend schuf.

Auf den offenen Vokalen ŏ, ĕ, a ist wiederum der Vollton von Natur am kräftigsten, der Pfeifton muß durch Kunst gewonnen werden durch Konzentrierung nach ü, u. Beim Schwellen der höchsten Töne dürfte wohl nur noch Kopf- und Mittelklang in Frage kommen und die Empfindung des Volltons mehr und mehr schwinden, denn der Brustklang nimmt nach oben zu immer mehr ab, während der Kopfklang sich verstärkt.

Vor dem schweren 3teiligen Schwellton ist der 2teilige aus Kopf- in den Mittelklang in der Höhe fleißig zu üben. Dies ist die beste Vor-

bereitung für den von unten nach oben dazutretenden Vollschwellton. Siehe 2. Auflage Sprechton. <> Übungen. Der reife Sänger kann natürlich oben auch aus dem Bruſtpiano den Schwellton beginnen. In dieſem Falle iſt nur ein Regiſter fühlbar. Aber das Bruſtpiano ſitzt oben und klingt weich, weil es parallel aus dem Kopfklang reifte. Oft weiß er gar nicht mehr, ob er das Anfangspiano mit Kopf- oder Vollton-piano begann. Das Endpiano fühlt er weit eher und geht meiſt ins Kopfpiano über. Im Fortiſſimo biegen ſich Kopf und Oberkörper nach hinten über (Rückenſtütze!). In dieſer Stellung iſt die Kraft des Atem-ſpannens am günſtigſten. Die Töne können am längſten ſtark gehalten werden.

II. Höhe des Tones.

A. Stimmgattungen.

Im menſchlichen Stimmapparat unterſcheiden wir je nach abnehmender Stimmlippenlänge ſechs Stimmgattungen:

Baß Bariton Tenor	Männerſtimmen.
Alt Mezzoſopran Sopran	Frauen- und Kinderſtimmen.

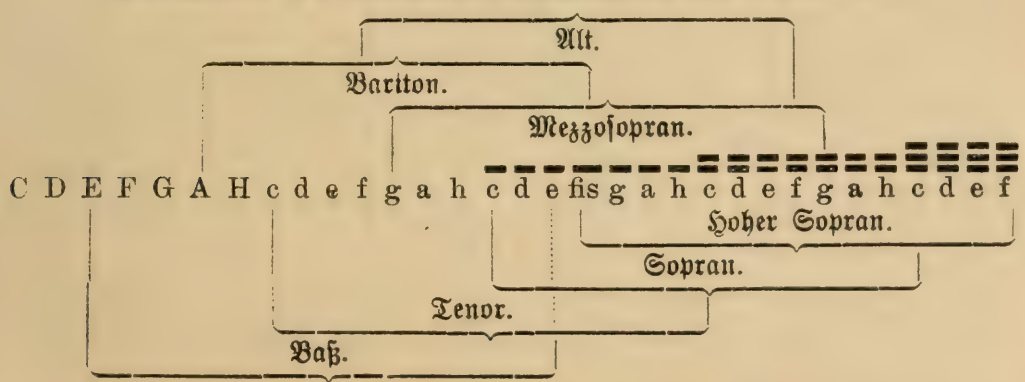
Die Stimmlippen der Frauenſtimmen behalten ungefähr dieſelbe Länge wie zur Kinderzeit, der Stimmcharakter aber verändert ſich infolge größerer Lungenkraft und der eingetretenen Geſchlechtsreife [1]). Die Männerſtimmen gehen aus Sopran und Alt durch Wachstum (Mutation) des Kehlkopfes und der Stimmlippen hervor; nach Ablauf dieſes Vorganges wird die Stimme um 1—2 Oktaven tiefer. Während der Mutation iſt jede Überanſtrengung der Stimme ſorgfältig zu vermeiden, man braucht jedoch in der Vorſicht nicht ſoweit zu gehen, das Singen völlig zu unterſagen. Der Stimmwechſel verläuft um ſo glatter, je mehr die Kinderſtimme zum Einregiſter erzogen iſt. Ja, ein guter Lehrer kann bei

[1]) Die Eunuchenſtimme (Kaſtratenſtimme) ſtellt infolge des Verluſtes der Keimdrüſen eine Mannesſtimme dar, welche auf dem Kinderklang ſtehen geblieben iſt. Für dieſe Barbarei beſitzen wir Modernen gottlob kein Verſtändnis mehr.

Männerstimmen schon im Stimmwechsel vorsichtig mit der Ausbildung beginnen. Bei Frauenstimmen ist von Stimmwechsel viel weniger zu bemerken.

Wenn ein Bariton ein as oder a singt, braucht er darum noch lange kein Tenor zu sein. Es kommt auf die Klangfarbe und Ausdauer des Organs in bestimmten Lagen an. Die deutschen Baritons sind meist schlecht ausgebildet. Ihre Naturbruststimme reicht bis e_1. Da selten mehr als fis (Italiener as_1!) verlangt wird, werden f und fis mit Brust forciert, statt daß sie aus Kopf- und Mittelklang entwickelt werden. Es ist sehr gefährlich, wenn der Lehrer bei Beurteilung einer Stimme sich durch den Klang so täuschen läßt — wie es so oft vorkommt —, daß er einen Baß mit einem Bariton oder gar mit einem Tenor, oder einen Alt mit einem Mezzosopran oder Sopran verwechselt. Ob eine Stimme mehr zum lyrischen, dramatischen oder Koloraturfach sich hinneigt, kann der Lehrer erst im Verlauf des Unterrichts entscheiden, **jedenfalls soll jede Stimme möglichst weich, kraftvoll und biegsam zugleich sein,** wenn schon die Natur ihre Grenzen selbst zieht. Jede Stimme hat gewisse Töne, die charakteristisch für ihren Typus sind, 1. die Töne, wo die Mittelstimme in den Kopfklang der Höhe, 2. in den Brustklang der Tiefe übergeht. An ihrem Klang kann der Lehrer meist entscheiden, welche Stimmgattung er vor sich hat.

Gesangstöne der menschlichen Naturstimme (ca. $4^1/_3$ Oktaven).



Die hohen Stimmen (bes. Sopran) sind viel leichter und schneller auszubilden als die tiefen, weil Kopf- und Mittelklang von Natur mehr zu Tage liegt oder doch leichter zu entwickeln ist. Am schwersten gut zu schulen sind Altstimmen, da sie nicht roh männlich klingen dürfen, aber auch nicht flach piepsig.

Abb. 15.

	Naturumfang ca.	Kunstumfang	Merktöne nach der Tiefe | Höhe Klangfarben-Änderung der Naturstimme tritt ein bei:			Bemerkungen: Heldenstimme	Lyrische Stimme
Baß	E—e^1	C—fis^1 und höher	B, H	Die dazwischen liegenden Töne nimmt bei unverdorbenen Naturstimmen das Mittelregister ein.	h; c_1	Seriöser Baß. Dunkelste Farbe, Orgelklang der Tiefe, schwerere Höhe	Baßbuffo. Geringere Kraft, größere Beweglichkeit.
Bariton	A—fis^1	F—as^1 und höher	d; es		d_1; es_1	Ähnlich Baß. Die großen Stimmen Baßbaritongenannt. Hellere Färbung als Baß. Leichtere Höhe.	Lyr. Bariton: Helleres Timbre, weicherer zarter Klang. Leichtere Höhe.
Tenor	c—b^1	A—d^2	f; g		e; f_1	Heldentenor. Mitte und Tiefe Bariton ähnlich. Mittelstimme schwer zu entwickeln.	Lyr. Tenor. Hellere weichere Klangfarbe, leichtere Höhe, leichter zu findende Mittelstimme. Ebenso Tenorbuffo.
Alt	f—f^2	d—h^2 und höher	b; h		h_1; c_2	Kontra-A't entspricht tiefem Baß. Mittelstimme schwer zu entwickeln. Schwerere Höhe.	Einfach Alt genannt. Leichtere Höhe als Kontra-Alt, weniger dunkle Färbung.
Mezzosopran	a—g^2	g—c^3	d; es_1		d_2; es_2	Entspricht dram. Bariton. Stimmen, die Sopranhöhe und Alttiefe vereinen, heißen Mezzosopran.	Lyr. Bariton entsprechend. Hellere Farbe als Alt, dunklere als Sopran. Viele Soprane ohne ausgebildete Höhe nennen sich Mezzosopran.
Sopran	c_1—c^3	a—d^3	f_1; g_1		e_2; f_2	Dramat. Sopran entspricht dem Heldentenor.	Lyr. Sopran, dem lyr. Tenor entsprechend. Soubrettenfach.
Hoher Sopran	c_1—c^3	c_1—f^3 und darüber [1])	f_1; g_1		e_2; f_2	—	Koloraturfach. Leichte, helle Höhe, geringe Kraft, große Beweglichkeit.

[1]) So singen z. B. Rosa Lind und meine 19 jährige Tochter (Opernsängerin) noch b_3.

Am schwersten ist jedenfalls ein Bariton vom Heldentenor zu unterscheiden und erfordert längere Zeit zur Beobachtung, zumal die Höhe nicht forciert werden darf und die Kopfstimme oft nicht leicht zu entwickeln ist. Die Klangfarbe und die Art und Weise, wie die Grenztöne e—f genommen werden, spielt eine Rolle. Baritons fallen Schwelltöne auf diesen Tönen viel schwerer als Tenören, besonders das Decrescendo. Die tiefen Töne sind leise zu üben, damit der knarrende Brustklang verschwindet und die Mittelstimme bis in die tiefsten Lagen geführt werden kann. Also um Gotteswillen die Mittellage nicht zu früh durch Starksingen kräftig machen wollen. Sie muß durch innere Spannung bei zurückgehaltenem Atem erstarken. Bei diesen Tönen treten häufig Unreinheiten auf, bis das Einregister hergestellt ist.

B. Das „Detonieren".

Unter Reinsingen versteht man die völlige Übereinstimmung in der Tonhöhe eines ausgehaltenen Tones mit der zu singenden Note. Von einer völligen Gleichheit der Luftschwingungen darf man nicht sprechen, denn eingehende wissenschaftliche Untersuchungen (optische Prüfung durch die Königsche Flamme) haben gezeigt, daß auch der beste Sänger nicht absolut rein singt, sondern nur relativ, weil auch das feinste Ohr des Sängers und Hörers die kleinen Ungleichheiten nicht als störende Unreinheiten empfindet. Bei minimalen durch das Ohr erkennbaren Unreinheiten, bei denen man nicht einmal sicher behaupten kann, ob der Ton zu hoch oder zu tief war, die aber das feine Ohr fast mehr beleidigen, als wenn ein halber oder ganzer Ton in Frage kommt, spricht man von Schwebungen. Die Hauptrolle beim Detonieren spielen aber die Töne, bei denen auch ein gröberes Ohr den Ausschlag nach oben oder unten wahrnimmt. Gleitet die Tonhöhe ähnlich wie beim Triller zwischen zwei Tönen hin und her, so bezeichnet man die Erscheinung mit Tremolieren. Ist der Unterschied der Tonschwankungen beim Intonieren eines Tones noch größer, so nennt man den Zustand „Heulen". Während der Engländer für das Detonieren nach unten den Namen „to flatten", für das Abweichen nach oben den Ausdruck „to sharpen" besitzt, fehlen dem Deutschen spezielle knappe Wörter hierfür. Er spricht entweder von Unreinsingen, Detonieren oder zu hoch und zu tief singen. Wie wäre es, die Bezeichnungen auftonieren und abtonieren anzuwenden, zumal

das unbestimmte „Detonieren" schon ganz geläufig ist? — Wir schalten die Unreinheiten, welche dem unmusikalischen Gehöre des Sängers entspringen, in unserer Betrachtung natürlich aus. Berufsänger können solche Leute kaum werden, wenn schon durch Fleiß und Schulung die Unreinheiten bis zu einem gewissen Grade gebessert werden. Auch wollen wir von den auf körperlichen und seelischen Indispositionen oder Lampenfieber beruhenden Unreinheiten der fertigen Künstler absehen. Alle übrigen Intonationsschwankungen betreffen entweder den schlechtausgebildeten „fertigen" oder noch im Studium befindlichen Sänger. Gerade bei der besten Ausbildung kommen im Studium häufig Unreinheiten vor, welche auf der Schaffung des durch Resonanzverschmelzung zu gewinnenden Einregisters basieren. [Aus dem dünnen Kopfklang, 1. Register, wächst der Mittelklang, 2. Register, und aus diesem der dicke Vollton, das 3. Register.] Dabei können die Schüler äußerst musikalisch veranlagt sein. — Das Detonieren ist von drei Faktoren abhängig:

1. Vom Luftdruck der Atmungsluft;
2. von der Art der Lippenspannung;
3. von der Formation der Ansatzrohrhöhlen.

Luftdruck und Stimmlippenspannung stehen in Wechselbeziehung zueinander und bestreben sich, einander die Wage zu halten. Wenn der Atem kunstvoll zurückgehalten wird, arbeiten automatisch die richtigen Kehlkopfmuskeln; es tritt der hygienische weiche Stimmlippenklangeinsatz ein. Bei zu starkem Luftverbrauch erfolgt dagegen der harte Brustansatz, bei dem die Stimmlippen sich fest zusammen pressen und die zarten Stimmuskeln bald überangestrengt werden. Beim Zuhochsingen wird entweder zuviel Luft gegeben oder die Spannung der Stimmlippen ist zu stark. Beim Zutiefsingen ist umgekehrt entweder der Luftdruck oder die Stimmlippenspannung nicht genügend groß genug. Nicht nur durch ihre Spannung haben die Stimmlippen Einfluß auf die Tonhöhe, sondern auch durch ihre Fähigkeit, sich mit Hilfe der komplizierten Kehlkopfmuskulatur mehr oder weniger verdichten zu können. Je dünner und kürzer die Lippen, um so geringer der Widerstand dem Luftdruck gegenüber, also um so größer die Neigung des Tones, höher zu werden. (Und umgekehrt!) Die Tonreinheit ist auch abhängig von der Tageszeit, sowie wie jedes Instrument vom äußern Luftdruck, von der Temperatur und Luftfeuchtigkeit. Aufgabe des Lehrers und des eigenen

Gehörs ist es, die Reinheit des Tones zu regeln. Ferner steht die Reinheit des Tones in engster Beziehung zu der Form der Ansatzrohrhöhlen. Der Ton ist abgesehen vom Atem und der Kehlkopfmuskeltätigkeit beim idealen Sänger umso reiner, je mehr das Ansatzrohr bei jedem Vokale seine größte Länge und Schmalheit zu behalten sucht. Im allgemeinen neigen die offenen Vokale mehr dazu, den Ton zu vertiefen, die engen Vokale mehr zur Tonerhöhung. Die dunklen Vokale zum Ab-, die hellen mehr zum Auftonieren. Von den Konsonanten neigen m und b am meisten zur Tiefe, l und s am meisten zur Höhe. Die explosiven Konsonanten p, t und k lassen infolge des größeren Druckes leichter den folgenden Vokal zu hoch werden. Der Klang in den Wörtern Lilie, Seele, Wien hat also das Bestreben, sich zu erhöhen, in den Wörtern Mumm, Noch, Bunt usw. sich zu vertiefen.

Beim guten Sänger bleibt das Ansatzrohr stets lang; der Kehlkopf bleibt unten, weil der Unterkiefer tief herabgezogen ist und die den Kehlkopf festhaltenden und herabziehenden Muskeln tadellos arbeiten. Jeder Ton ist rein, weil abgesehen vom Kehlkopftiefstand die geringste Luftmenge bei jedem Tone gegeben wird und beide Stimmlippenspanner in harmonischer Arbeitsteilung dem Luftdruck die Wage halten. Der mit falschem stimmmörderischem Brustansatz forcierende Brüller singt besonders in der Höhe oft zu tief: er gibt viel zu viel Luft, so daß die Stimmlippen sich fest zusammenpressen und der andre äußere Spanner, Längspanner (M. crico. thyreoid.), sich nicht genügend an der Tonerhöhung beteiligt. Der ideale Sänger singt im Studium häufig unrein, und zwar zu hoch, weil die den Kehlkopf tiefhaltenden Muskeln erst allmählich erstarken und dem Luftdrucke von unten her noch schwer einen gleich großen Gegenzug nach unten zu entgegensetzen können. — Die körperliche Konstitution bildet einen wichtigen Faktor für das Stimmfach, das die gütige Mutter Natur dem einzelnen Sänger zugeteilt hat. Gewöhnlich weisen die mit zarterem Körperbau und schwächeren Muskeln ausgerüsteten Sänger auch hellere, zartere Stimmen (Koloratur, Soubrette, lyrischer Tenor, lyrischer Bariton) und damit die Neigung zum Zuhochsingen auf. Die mit stärkeren Organen und Muskeln beschenkten Sänger hingegen zeigen mehr dramatische Stimmfärbung (dramatischer Sopran, Heldentenor, Heldenbariton, seriöser Baß) und werden leichter abtonieren (Ausnahmen bestätigen die Regel!). Bei ersteren Stimmen überwiegt der Kopfklang,

bei diesen der Brustklang. Singt schon der gut unterrichtete Schüler bei der Mischung der Kopf- mit der Mittelstimme unrein, so ist dies noch mehr der Fall beim Übergang aus der Mittelstimme in die Vollstimme, d. h. bei den dreiteiligen Schwelltonübungen. Dies ist ja auch nur zu natürlich, denn wenn der Luftdruck sich plötzlich beim Crescendo erhöht, will sich zugleich auch der Ton mit erhöhen. Ebensoschnell muß also eine entsprechende Abspannung oder Verdichtung in den Stimmlippen erfolgen, wenn die Tonhöhe nicht schwanken soll. Selbstverständlich kann das Ohr erst allmählich den jähen Wechsel zwischen zu- und abnehmender Stimmlippenspannung völlig fehlerfrei regulieren. Häufig sind die Intonationsschwankungen beim Decrescendo noch auffallender als beim Anschwellen. **Tonunreinheiten im Studium sind ein wertvolles Hilfsmittel bei der Registerausgleichung.**

Stetes Zutiefsingen ist immer ein Beweis falscher Ausbildung (Brustansatz).

Zuhochsingen ein Zeichen, daß der Ton zuviel Kopfklang und zu wenig Brustmischung aufweist. Dies kommt bei der Schulung aus dem Kopfpiano häufig im Verlauf des Studiums vor.

Sobald aber die Ausbildung vollendet ist, singt der ideale Sänger wunderbar rein und gleichmäßig, jeder Vokal und Konsonant sitzt und beide sind zu einer Einheit verschmolzen.

III. Klangfarbe des Tones.

A. Die Resonanz.

Resonanz heißt Widerhall. Da der Widerhall aber bei der Stimme nur einen kleinen Bruchteil der mitschwingenden Luft darstellt, wird der Name Resonanz besser durch „Mittönen" ersetzt. Das Mittönen entsteht auf 4 Arten:

1. durch Anblasen direkt. Wie man die Luft eines hohlen Schlüssels oder einer Lippenpfeife in tönende Schwingungen versetzt, bläst die Ausatmungsluft die Luft der Ansatzrohrhöhlen an. Pfeifton.
2. durch Luftleitung. Die Luft der Nebenhöhlen kann auf im Grundton enthaltene Grund- und Obertöne abgestimmt sein und den Klang durch Beimischung verstärken.

3. durch Körperleitung. Die bei der Tonbildung auftretenden Erschütterungen der Knochen-, Muskel- und Knorpelwände können diese sowie die innen eingeschlossene Höhlenluft zum Mittönen anregen. Das Ticken einer Taschenuhr z. B., die in die Mundhöhle gehalten wird, wird viel stärker hörbar, wenn die Uhr die Zähne oder den harten Gaumen berührt.
4. durch Reflexion = Zurückwerfen des Schalles (Widerhall) von den harten Wänden, dem Echo entsprechend.

Mittönen tritt ein, wenn die Schwingungsperiode des primär tönenden Körpers genau der des mittönenden entspricht. Große Höhlen weisen tieferen, kleine höheren Eigenton auf. Eine Knochenwand gibt hellere Klangfarbe als eine durch Muskeln gebildete, selbst wenn diese kontrahiert sind. Die Höhlenform, die Art der Stimmlippenschwingung, ob nur mit den Rändern oder ganzer Masse und der Grad des Glottisverschlusses ist für das Timbre ausschlaggebend. Je stärker der Schluß, je mehr die Lippen in ganzer Masse schwingen und je weniger Schwingungen sie machen, um so voller und tiefer der Klang, und umgekehrt. Unsere Zeit lebt schnell. Kaum sind die Ausdrücke Brust- und Kopfstimme beanstandet, so wird von einem Teil der Wissenschaft die Axt an die Namen Kopf- und Brustresonanz gelegt. Nicht ganz ohne Berechtigung, denn die Schwingungen der zwischen den Stimmlippen durchgepreßten Luft gehen bei jedem Tone radial nach allen Seiten. Ich wende die Namen Ober-, Mittel- und Unterresonanz oder -klang an. Es ist nebensächlich, ob die Unterresonanz bei tieferen Tönen mehr mitschwingt als die Oberluft, und die Unterluft bei hohen Tönen weniger angeregt wird; jedenfalls haben wir diese Empfindung, und am Gang des praktischen Unterrichts würde sich doch nichts ändern, denn der ideale Ton erstrebt Gesamtresonanz auf jedem Tone. Auch der „helldunkle" Idealton bestände zu Recht, da das feine Ohr den runden Klang in einer glücklichen Mischung von hell und dunkel empfindet, wie sie die Auswahl der guten Obertöne bietet. Bei Natursängern macht die Rohrverkürzung durch hohen Kehlkopfstand, fehlenden Lippentrichter und Verbreiterung den Klang hell und schrill. —

Wie oft wird gleich über das Ziel hinausgeschossen! Zuerst übertrieb man die Bedeutung der kleinen Nebenhöhlen (Stirn, Keilbeinhöhle),

der Rücken- und Halswirbel sowie die Vibrationen der Schädeldecke für die Resonanz, jetzt möchte man gleich jede Resonanz leugnen. Einsichtsvolle Pädagogen haben diese Vibrationen sofort als sekundäre fortgeleitete Erschütterungen gedeutet, da nur bei „Hohlköpfen" der Schädel einen leeren Raum darstellt, während sonst das Gehirn darin seinen Platz findet. Die Wahrheit wird in der Mitte liegen. Sicher sind die Beweise für und gegen die Resonanz sehr schwer zu führen. Versuchen an Glaszylindern und an Medianschnitten von Leichen (Lebendes Gewebe hat doch ganz andere Elastizität als totes! Glas andere als Muskel usw.) kann aber nach meiner Meinung kaum beweisende Kraft innewohnen.

Der Ton gewinnt anfangs mehr durch eine lockere, passive Haltung der Ansatzorgane, während zu früh ausgeführter Druck und willkürliche Beeinflussung schadet. Der Sänger muß sich vorstellen, sein Rachen wäre ungeheuer weit, so wird er der Gefahr am besten entgehen, den Schlund zusammenzudrücken. Besonders bei hohen Tönen neigt der Schlund dazu, sich zusammenzuziehen. Die Zunge ist, abgesehen von den Rachenschnürern, infolge ihrer Größe oder Unruhe der der Resonanz schädlichste Muskel. Durch methodische Zungenturnübungen muß der Sänger die Herrschaft über das widerspenstige Organ gewinnen. Oft beeinträchtigt eine falsche Spannung der Kiefer- und Kaumuskeln den Wohlklang der Stimme. Der Schüler soll daher anfangs zur Beseitigung des Druckes sich vorstellen, sein Unterkiefer hinge locker wie gelähmt herab. Mit zunehmender Reife darf er mehr und mehr wagen, den Unterkiefer aktiv herunterzuziehen und vorzuschieben[1]). Auch Zahndefekte

[1]) Im Gegenteil wird der Kehlraum geräumiger, der Klang voller. Die Lehre der sonst so ausgezeichneten Frau J. v. Richter, daß der Unterkiefer beim Singen zurückgezogen würde, und mit seinen zwei Ästen einen Druck auf die großen Zungenbeinhörner ausüben soll, ist grundfalsch. Die Beobachtung, daß bei Gefahr der Erstickung während der Chloroformnarkose den Patienten der Unterkiefer nach vorn gezogen wird, wodurch die Zungenwurzel den Rachen frei macht, bewog mich, bei den engen Vokalen u, ü, ē, ī, ihn mit Vorteil nach vorn unten schieben zu lassen. Ich glaube hiermit, der erste Gesanglehrer zu sein der diese wichtige Lehre theoretisch und praktisch bewußt anwendet. Das Vorschieben darf freilich nie wie bei den Engländern bis zu engen Kiefern geschehen, wodurch der Klang zahnig kiefrig würde, sondern muß zugleich mit einem Abwärtsziehen vergesellschaftet sein. Auch darf die Zunge nicht zurücksinken, sondern nach vorn aus dem Rachen herausgewälzt werden. Das Zungenbein wird gehoben und nach vorn gezogen.

stören besonders vorn an den Schneidezähnen die Resonanz; ganz abgesehen vom ästhetischen Standpunkt sind sie zu beseitigen. Breite zurückgezogene Lippen machen den Ton flach grell; gerundete vorgeschobene dagegen weich helldunkel.

Der weiche Gaumen ist zu den für die Resonanz günstigen Muskeln zu zählen, da er kontrahiert die Rachenenge zur Rachenweite formt. Falsch angewendet verschuldet er das Näseln. Das Zäpfchen hängt trotz Gaumenbogenspannung beim idealen Sänger locker nach vorn, beim schlechten ist es hochgezogen, wodurch die Nasenrachenraumluft im Mittönen beeinträchtigt wird. — Ausgesprochen günstige Muskeln für die Resonanz sind die Kehlkopfherabzieher und Festhalter, der Zusammenzieher der Nase, der Heber der Oberlippe und Öffner des Unterkiefers der trichterförmig umgestülpte Mundringmuskel und Wangenmuskel. Überhaupt alle Muskeln, die beim Gähnen arbeiten. Durch das Nasenflügelzusammenziehen weitet sich der Rachen. Während der Kieferdruck schädlich ist, ist ein Druck, welcher den Breitendurchmesser des Gesichts durch trichterförmiges Einziehen der Wangen verkleinert, sehr nützlich. Alle diese Muskeln helfen die Pfeifstellung: langes schmales Rohr, bilden, welches die schrillen Obertöne ausmerzt. Der kleine harte Lippenring und die harten Backenwände bilden einen den Ton reflektierenden und verstärkenden Schallkastenraum. Auch die Unterwand, welche von der Zunge gebildet wird, gerät immer mehr in Spannung, ohne daß der Rachen sich dabei verengt. — Das Zusammenziehen der Nasenflügel ist äußerlich durch Weißwerden (Blutleere) des Nasenrückens (Knorpel) gekennzeichnet. Bei manchen Schülern beben die Nasenflügel und Lippen. Es kann dies eine Ermüdung sein, doch ist es stets eine gute Resonanzerscheinung. Es treten auch anfangs unnötige Mitbewegungen anderer mimischen Muskeln ein, Stirnrunzeln, Ohrenwackeln, die bald verschwinden.

Wenn schon beim Singen die Luft aller Höhlen mittönt, so ist die subjektive Empfindung des Sitzes der Resonanz doch bei verschiedener Tonstärke und -höhe verschieden stark. — —

Resonanz und Register sind zwar nicht völlig dasselbe, da dieses mit der Kehlkopfarbeit zusammenhängt, also die Ursache darstellt, während jene den erzeugten Klang, die Wirkung, kundgibt; sie sind aber nicht voneinander zu trennen. — Die Behauptung eines Autors, die Schulung der Resonanz als des bereits fertigen Klanges sei lächerlich, beruht auf

einem ebenso lächerlichen Trugschluß. Denn eine Änderung bzw. Verbesserung des Tones können wir nicht dadurch erzielen, daß wir in die Stimmwerkstatt sehen und die Kehlkopfmuskeln kommandieren, sondern daß wir den gehörten Klang analysieren, jedem Ton der Skala das gleiche Klanggepräge zu geben versuchen, und so rückwirkend die automatischen unserer direkten Beeinflussung entzogenen Kehlkopfmuskeln zur richtigen Arbeit zwingen. — —

Die Oberresonanz (Kopf R) entspricht teils dem Pfeifton, teils den Schwingungen der inneren Ränder der Stimmlippen.

Den Hauptteil der Kopfresonanz nimmt die Nasenhöhle ein. Die Form der Nasenmuscheln und Gänge, ihre Weite, ihre Schleimhaut üben Einfluß auf den Klang aus. Wucherungen im Nasenrachenraum, Polypen hindern die Klangentfaltung. Hier schafft oft eine Operation, die freilich nicht zu radikal sein darf (die Schleimhaut muß bleiben!), Hilfe. Weniger wichtig sind die Nebenhöhlen (Keilbein-, Highmors- und Stirnhöhle). Das Zusammenziehen der Nasenflügel steht in Beziehung zur Spannung des weichen Gaumens und der Lippenmuskulatur. Während beim guten Sänger die Gaumenbogen gespannt sind, ist das Zäpfchen locker. Zwar steigt es bei den höchsten Tönen etwas, doch bleibt durch Verstreichung des Passavantschen Rachenwulstes die Verbindung zwischen Rachen- und Nasenhöhle offen. Dadurch, daß so die Nasenhöhle akustisch als offene Pfeife, statt gedeckter wirkt, werden die hohen schrillen Obertöne ausgeschaltet: Die Stimme wird weich, glänzend, rund. Wennschon bezweifelt, kommt auch die Übertragung der Luftwellen von der Mundhöhle aus vermittelst der dünnen, harten Gaumenknochenplatte auf die innere Nase in Frage. Alle Stimmen, welche nur von der Mundhöhle aus die Nasenresonanz (teilweise) anregen, klingen kalt, hart, gläsern und muten den Organen größere Arbeit zu. Die Ansicht, daß der hinten im Kehlraum angesetzte Ton „hinten" sitzt, trifft nur zu, wenn der Rachen nicht weit ist. — —

Die Mittelresonanz (die mittönende Luft der Mund- und Rachenhöhle) ist insofern am wichtigsten, als sie am meisten willkürlich in guter und schlechter Weise zu beeinflussen ist. Wenn der Kehlraum weit ist, sind die günstigsten Bedingungen für das Mitklingen der Ober- und Unterhöhlenluft gegeben. Zu große Gaumenmandeln stören den Wohlklang und sind zu beseitigen. —

Die Lehre vom „Bogengang“ der Luft bedarf der Klarstellung. Wie kann die Luft, dies unsichtbare leichte Agens, das man nur an der Wirkung erkennt, im Bogen gehen? Warum wird nicht an die rückwärtsschwingende Luft gedacht? — Die tönende Luft schlägt an die Schlundwandungen und an die Schädelbasis, sowie den harten Gaumen an. Je weiter der Kehlraum durch Übung und Anlage ist, um so freier und schöner der Ton. Im Ansatzrohr staut sich die verdichtete Luftsäule. Durch Druck von unten und Gegendruck von oben gerät die Säule in stehende Schwingungen. Je mehr die Zungenwurzel den Rachen verengt und das Zäpfchen die Nase abschließt, um so mehr wird die Höhlenluft am Mittönen verhindert; der Ton wird leiser, unfrei. Bei der idealen Stimme wird alle Ansatzrohrhöhlenluft Klang. Die Luft geht radial nach allen Seiten!

Die gähnende Rachenhöhle ist anfangs durch passive Vorstellung infolge der Ausschaltung der Rachenschnürer mehr locker; beim reifenden Sänger werden durch Tonus und richtigen Druck die Resonanzwände immer härter ohne Halsverengung. Bei O—U ist das Ansatzrohr am längsten und schmalsten. Bei e, i, A tritt auch noch innere Breitspannung dazu.

Beim Unterklang (Brustresonanz) schwingen die Stimmlippen in ganzer Länge und Masse. Der Stimmritzenschluß ist am festesten. Beim Natursänger ist der untere in den Stimmlippen verlaufende Spanner besonders beteiligt. Der ideale Sänger fühlt die Brustresonanz ebenfalls, obwohl alle Töne im Kopf zu sitzen scheinen. Beim Brüller ist nur Unterklang da, aber der Kopfklang fehlt.

D. Taylor schreibt in seiner „Reform der Stimmbildung“: „Die Brustkorbvibrationen sind Muskelempfindungen (?), der mit schwammigen Geweben gefüllte Thorax wirkt wie ein mit nassen Schwämmen vollgestopfter Resonator.“ — —

Die primäre Lufterschütterung (der Pektoralfremitus) pflanzt sich besonders in der Luftröhre fort. Die Brustkorbvibrationen sind sekundäre fortgeleitete Erschütterungen der die Hohlräume umschließenden Außenwände. Also eine gute Begleiterscheinung oder Folge der Resonanz. Diese ist wieder eine Folge des Volltonregisters. Die Ärzte benutzen den Schall bei der Untersuchung durch Klopfen und Behorchen. Weil der Schall so stark ist, daß er durch Lungen und Rücken hör- und fühlbar ist, sprach man sogar von „Brustst imme“. Bei erhobenem Brust-

korb und tiefem Kehlkopfstand erhöht sich der Unterklang, da die Luftröhre sich ans Brustbein anlegt und die Luftröhrenknorpelringe sich ineinander schieben. Die Empfindung der Unterresonanz ist am stärksten bei tiefen und starken Volltönen.

B. Die Register.[1])

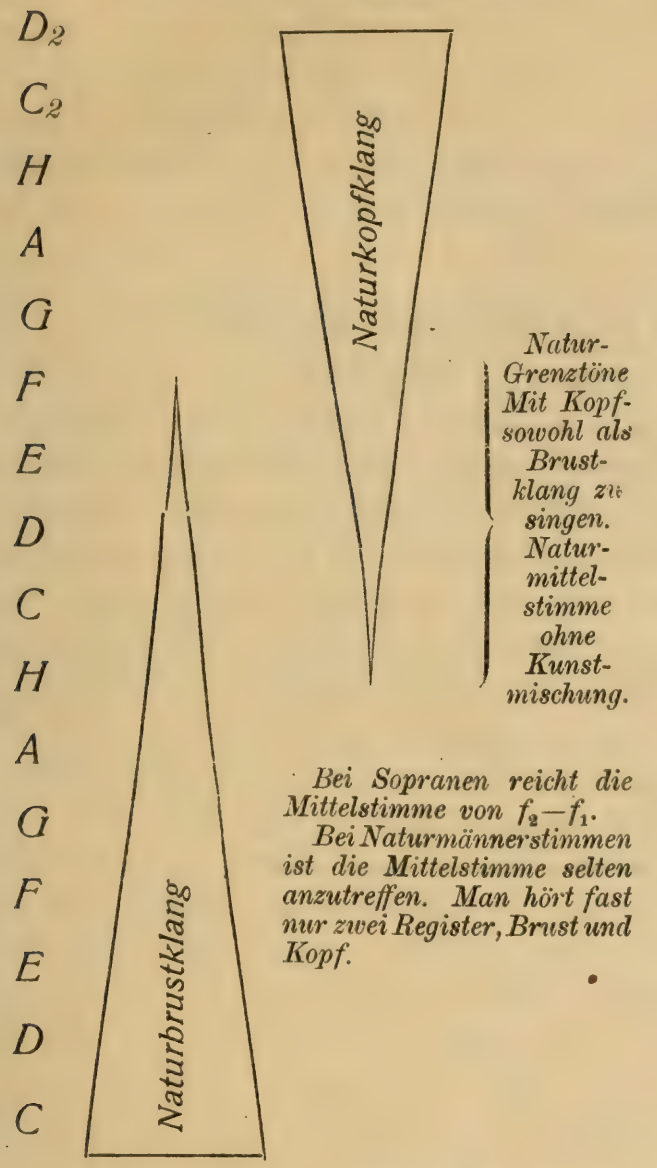
Unter Register versteht man eine Reihe von Tönen, welche von einem Instrumente bei demselben Schwingungsmechanismus und bei gleichbleibendem Ansatz gebildet werden, wobei die Klangfarbe sich nicht ändern darf. Der Name bezeichnet ursprünglich eine gleiche Reihe Orgelpfeifen, ist dann aber zu einem speziellen Begriff geworden. Beim Natursänger hört das Ohr stets mehrere Register (Kopf-, Mittel-, Brust-), beim guten Kunstsänger scheinbar nur eins. Beim Natursänger nimmt der Kenner die Register wahr, weil die Übergänge von einem zum anderen zu unvermittelt, zu unausgeglichen, ja oft gegensätzlich erfolgen. Je ungebildeter und schwerbeweglicher ein Stimmorgan ist, um so mehr Klangänderungen treten auf. Die Kunststimme will die Naturstimme nicht vernichten, sondern formt sie zur höchsten Vollkommenheit um, so daß eine einheitliche neue Stimme entsteht, ohne daß die Natürlichkeit der Naturstimme verloren gehen darf. So genial die Erfindung des Kehlkopfspiegels durch Türck-Garcia ist und so segensreich sie sich bei Diagnosen und Operationen erwiesen hat, so heillose Verwirrung hat sie schon in den Köpfen mancher Gesanglehrer gestiftet. — —

Die Kunst des Lehrers zeigt sich in der Registerfrage am glänzendsten. Der Schüler darf weder durch zu vieles Erwähnen von Übergängen verwirrt gemacht werden, noch darf er ganz in Unkenntnis bleiben. Goldene Mittelstraße! Er soll sich nicht fürchten vor Registerwechseln, sondern dadurch, daß er die Register bewußt verwendet, sein Organ meistern lernen.

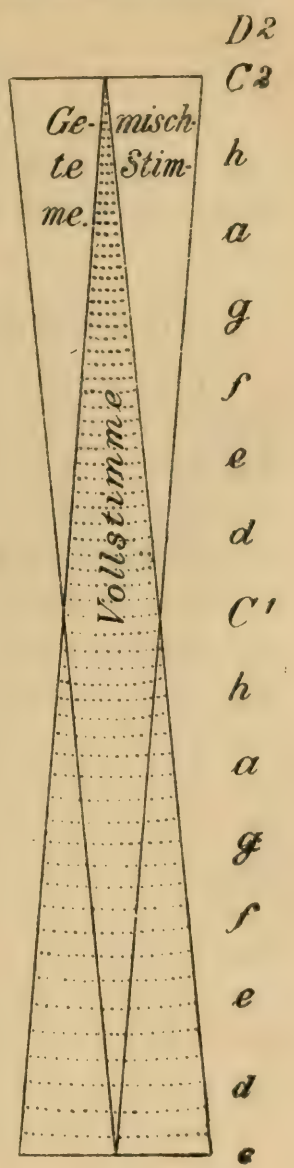
Scheidemantel leugnet die gemischte Stimme und stellt in seiner „Gesangsbildung" eine neue Registertheorie mit 6 (!) Registern auf, die

[1]) In der Registerfrage verdanke ich meinem stimmbegabten Schüler, Herrn Dr. Karl Klunger, von welchem mehrere Aufsätze erschienen sind, wertvolle Fingerzeige.

Abb. 16. **Schema der unverdorbenen Naturstimme.**



Schema der Einregisterstimme.



Der Brustklang ist punktiert. Der Naturkopfklang wird zur gemischten Stimme. Ebenso der Naturbrustklang. Die Vollstimme besteht parallel neben der gemischten, ist aber beim guten Sänger auch im Kopf angesetzt und weich. Sie kann bis zum hohen C geführt werden. Es ist aber absolut unnötig, da die Mittelstimme oben sehr dick brustähnlich klingt. Vollstimme bis as, a, b genügt. Der reine Kopfklang ist selbst im Piano so gut wie verschwunden und durch Konzentration Mittelstimme geworden. Das ausführbare Brustpiano wird in der oberen Höhe kaum vom Idealsänger benutzt, eben weil das Kopfpiano müheloser ist und durch Abrundung saftig männlich klingt.

nicht ernst zu nehmen ist. Kunst und Wissenschaft sind zwei Gebiete, die sich schwer von einer Person zusammen umfassen lassen. Auch ich werde angegriffen. Eine Verteidigung des mißverstandenen Satzes vom Einregister erscheint mir unnötig, da es sich um die Zitierung der vor 16 Jahren erschienenen 1. Auflage meiner „Tonbildung" handelt, während jetzt die 5. völlig umgearbeitete vorliegt. (Im übrigen verweise ich auf den Artikel Musikpädag. Blätter, 1. August 1914.)

Die Umformung der Naturregister zum Kunstregister.

Man braucht kein rückständiger Mummelgreis zu sein, um trotz Einregisters von 3 Registern zu sprechen. Das ist nur ein scheinbarer Widerspruch. Den Kern des Einregisters bildet die Kopfstimme, welche bei guten Sängern in der Mittelstimme und Vollstimme steckt. Das Mischverhältnis ist verschieden. Keineswegs soll der Sänger immer nur mit einem Register singen, sonst säuselt er entweder oder er brüllt. Das Mittelregister allein, so schön es auch ist, würde den Stimmumfang zu sehr beschränken, denn Mittellage und Tiefe sind ohne Brustklangbeimischung unmöglich.

Das forcierte Brusteinregister ist nicht von mir gemeint, sondern eine Stimme, die durch Resonanzenmischung auf der Basis der Kopfstimme einen derart einheitlichen Eindruck macht, als sei nur ein Register vorhanden. Es gibt also ein gutes Kopf- und gutes Brustpiano (beide müssen weich und mühelos klingen), ferner ein gutes Mittelstimmenforte und ein gutes Volltonforte. Aber alle müssen oben im Kopf angesetzt sein. Die Kunst besteht in der Auswahl des Registers. Das Kopfpiano zu tief geführt ist zu weichlich, das Brustpiano und der Vollton zu hoch hinaufgeführt zu anstrengend und hart, die Mittelstimme zu tief geführt zu leise. Die Stärke des Tones, die Seelenstimmung, und die Stimmlage sind für die Wahl ausschlaggebend. Der gute Sänger kann denselben Ton auf verschiedene Art schön singen. Hierdurch ermüdet er nie einzelne Muskelgruppen und singt sie monoton, dennoch scheint durch Kunst nur ein Register verwendet zu werden. Das Mittelregister der Frauenstimme ist viel kräftiger als das des Mannes, das Weib braucht daher in der Höhe seltner Vollstimme zu singen; die leicht hart klingt, anstrengt und die Töne leicht zu tief werden läßt. Im allgemeinen ent-

spricht das Piano dem Kopfklang, das mf. der Mittelstimme, das f. der Vollstimme. **Es kann nicht oft genug betont werden, daß Kopfklang, Fistel und Falsett nur verschiedene Namen für dasselbe Register darstellen.** Dies ungestellte Naturregister bildet das Fundament, auf dem der gute Lehrer zauberhaft die neue Stimme aufbaut.

Die Mittelstimme besteht weder aus reinen Kopf- noch reinen Brustklängen, sondern aus Klängen, die, wie der Name treffend sagt, in der Mitte zwischen beiden stehen. Zwar sind dabei beide Stimmlippenspanner zusammen in Wirksamkeit, aber nach dem Gesetz der Arbeitsteilung werden sie dafür im einzelnen entsprechend weniger angestrengt. Da die Mittelstimme die wenigste Luftmenge erfordert, ist sie der hygienisch und klanglich idealste Tonansatz. Die Naturmittelstimme findet sich in der Mitte des Stimmumfanges. Diese 4—6 Mitteltöne heißen Grenztöne, weil sie sowohl mit Kopf-, als Mittel- und Vollton gesungen werden können. Bei manchen Stimmen kann man bei jedem vierten Tone eine andere Klangfarbe konstatieren, die auf die Unelastizität der die Stimmlippen spannenden Kehlkopfmuskulatur zurückzuführen ist. Der Klang eines Tones richtet sich nach der Art der Stimmlippenschwingung, nach dem Grade des Stimmritzenschlusses und der Stärke des Luftanblasens. Ferner bläst der ideale Sänger die Ansatzrohrhöhlenluft direkt an: Pfeifton.[1]) Hierzu ist die Pfeifeinstellung erforderlich: Vorgeschobener umgestülpter Mund, eingezogene Wangen sowie zweifache Verengung des Rohres, um dem Luftstrom Widerstände darzubieten. Die erste Enge befindet sich zwischen Zungenrücken und hartem Gaumen, die zweite zwischen der abgezogenen Oberlippe und der unten an die Schneidezähne angestemmten Zungenspitze. Eine Hauptrolle spielt das Zurückhalten des Atems; die Luft muß in stehende Schwingungen versetzt werden. Nur ein wenig zuviel oder zuwenig übt

[1]) Fistel = fistula Röhre wäre eigentlich ein guter Name für den Pfeifton, aber der Name hat anrüchige Bedeutung. Falsett ist ein falscher Name. Er bedeutet beim Kopfton die Tätigkeit der falschen Stimmlippen. In Wirklichkeit schwingen die echten Stimmlippen mit den Rändern. Nach der Höhe zu verkürzt sich die Glottis immermehr. Die hintern Partien der Stimmlippen werden mehr ausgeschaltet. Die Stellknorpelmuskelfortsätze pressen sich zusammen und verkürzen die Stimmlippen: Die Töne werden höher. Das Sopran-Hochregister kann man als 4. Register ansprechen, da es streng genommen nicht nur durch Randschwingungen wie das Kopfregister entsteht.

einen nachteiligen Einfluß auf die Stimmlippenspanner aus, die sich nicht nur in Unreinheiten der Tonhöhe, sondern auch in Überspringen in den Brust- oder Kopfklang äußert. Darum ereignen sich beim Idealstudium viel häufiger Kiekser, Frösche und Versager, als bei oberflächlichem technischem Studium, wo die Stimme flach bleibt, wie sie war, oder bei forcierter schlechter Ausbildung, wo nie ein Ton versagt, weil jeder mit krampfhafter Vehemenz herausgeschleudert wird.

Der weite Schlund spielt bei der künstlerischen Stimmformung eine große Rolle, auch muß der Nasenrachen offen stehen. Durch energisches Herabziehen des Unterkiefers und die Tätigkeit der Gähnmuskeln (Zunahme des Kehlkopfherabziehers M. M. sternothyreoidei!) bleibt der Kehlkopf ohne falschen Druck unten und die Höhlen formen sich so lang und tief wie möglich. Während der Rachen bei allen Vokalen möglichst gleich weit bleibt, **werden dafür die äußeren Teile des Ansatzrohres mehr belastet. Starker Zungenspitzendruck im Mundhöhlenboden, Zug des Unterkiefers nach vorn unten, des Zungenbeines nach vorn, große Lippen- und Backenspannung!** Je mehr falsch Luft gegeben wird, um so mehr werden die kleinen zarten Kehlkopfmuskeln überanstrengt. Die richtige Spannung am Hals geht nur bis zum Zungenbein, nicht Kehlkopf. Der schlechte Sänger hat die Empfindung, als würde er gewürgt, der gute hat Gähnempfindung. Der Stimmritzenschluß bei der Mittelstimme ist nicht so fest wie bei den unten angesetzten Brustklängen und nicht so locker wie beim Kopfklang. Der gemischte Klang ist ärmer an Teiltönen, aber weicher und dunkler. Der Atemverbrauch ist der sparsamste. Längere Phrasen können mühelos gesungen werden. Der gemischte Ton ist helldunkel, wie die Bilder von Rembrandt. Beim idealen Sänger ist der in den Stimmlippen verlaufende Muskel (vocalis) anfangs mehr ausgeschaltet, dafür ist aber der Schild-Ringmuskel, der Längsspanner (M. cricothyreoid.) in um so lebhafterer Tätigkeit. Doch dürfen die Lippen nicht zu sehr gespannt sein, denn die wissenschaftlichen Untersuchungen haben gezeigt, daß gerade dann der Ton leichter in Kopfklang übergeht. Dagegen nähern sich die schräg nach unten außen abfallenden unteren Stimmlippenflächen einander durch die Wirksamkeit der Schild-Gießbeckenmuskeln (M. thyreoaryt.), ohne daß dabei die Lippen direkt zusammengepreßt werden. Zugleich wird der trichterförmige (Spitze nach

oben) Raum unterhalb der Lippen an der breitesten Stelle verkleinert. Auf diese Weise geht die Brustresonanz beim Singen weniger verloren, und doch wird große Kraft gespart, ebenso werden die Stimmlippen geschont. Prinzip des kleinsten Kraftmaßes. Bei kleinster Bewegung größter Nutzeffekt. Versuche von Katzenstein und Reymond zeigen, daß bei der Mittelstimme sowohl der obere Kehlkopfnerv (N. laryng. sup.), welcher den Schild-Ringmuskel zur Zusammenziehung bringt, als auch die rücklaufenden Nerven (N. N. recurrentes), welche die anderen Kehlkopfmuskeln versorgen, in Wirksamkeit treten. Der gesamte Nerven- und Muskelapparat ist tätig; sie kann kein reiner Kopfklang sein. **Nur aus dem Kopfpiano kann die Mittelstimme entstehen; ein Lehrer, der stark singen läßt, wird die Resonanzen nie ausgleichen.** Die anfangs leisen Töne werden durch zunehmende Innen- und Außenspannung täglich stärker und schöner. Eine starke aber harte Stimme kann nie richtig geschult sein. Ein gut gebildetes Organ klingt scheinbar weniger stark, trägt aber um so mehr. **Nicht die Kraft, sondern die Weichheit macht die Schönheit der Stimme aus.** Jeder Lehrer, der das forte für leichter erklärt als das piano, beweist, daß er falsch lehrt. Die Anlage der Mittelstimme muß schon im zartesten Alter erfolgen. **Gerade durch falsche übergroße Vorsicht wird der Grund zum Brustansatz und Stimmruin gelegt. Durch die tiefe Lage und den geringen Umfang der Kinderlieder werden die Kleinen viel leichter zum Stark- und Falschsingen verführt, während der richtige Ansatz beim Leisesingen in der Höhe spielend gefunden wird. Die bewußte äußere Einstellung des Instrumentes bewirkt den richtigen innern Ansatz. So klingt der erste Ton so bewußt schön wie der letzte.**

C. Die Kehlkopfstellung.

Bis in die neueste Zeit hat man gestritten, wie sich der Kehlkopf bei Intervallen verhält, ob er beim Aufwärtssingen steigt oder fällt, ob er heruntergedrückt oder in Ruhe gelassen werden soll. So schreibt Guttmann, dessen „Gymnastik der Stimme" doch gewiß zu den besseren Büchern gerechnet werden muß: „Es gibt eine merkwürdige Sorte von Gesanglehrern, die die Kehlköpfe ihrer Schüler für das Auf- und Absteigen ganz unabhängig von der Phonation gemacht zu haben glauben." Andere

Autoren meinen vielleicht das Richtige, drücken sich aber äußerst mißverständlich und ungeschickt aus. So sagt Sefferi: „Der Kehlkopf fällt bei einem Intervall von unten nach oben bis zu der dem höheren Tone entsprechenden Stellung." Die Lehre Stockhausens von der Tiefstellung des Kehlkopfes scheint von ihm selbst richtig gemeint gewesen zu sein, hat aber in der Hand vieler Lehrer großes Unheil angerichtet So drückte z. B. der verstorbene Konservatoriumsprofessor R . . . einmal während meiner Studienzeit einem Schüler T . . , den Kehlkopf so energisch herunter, daß derselbe monatelang stimmkrank war und für seine Stimme fürchtete. Kommt zu diesem Herunterdrücken noch der falsche Brustansatz mit herausgehauenem Atem dazu, so muß nicht nur die Höhe verloren gehen, sondern es stellt sich auch leicht zugleich Kehlton und Quetschton ein. Die Schwierigkeit in der Beantwortung der Frage liegt daran, daß viele Sänger trotz Ausbildung (?) mit tiefem Kehlkopf viel schlechter singen als mit beweglichem, hohem. Es ist eben nicht nur ein Unterschied zwischen Natur- und Kunstsänger, sondern ein größerer zwischen gutem und schlechtem Kunstsänger zu machen.

Beim unausgebildeten Natursänger neigt der Kehlkopf bei höheren Tönen zum Emporsteigen, bei tieferen zum Sinken. Er will ferner um so höher emporsteigen, je höher der Luftdruck ist. Bei ihm hat auch die Art der Vokale Einfluß auf die Höhe des Kehlkopfstandes, so daß er vom u, wo er am tiefsten steht, in der Reihenfolge u o a e i immer mehr emporgeht. Der bewegliche, der dehnbaren Luftröhre aufsitzende und am schwebenden Zungenbein hängende Kehlkopf muß durch Muskelkraft mehr oder weniger fixiert werden, wenn in ihm ein bestimmter Ton gebildet werden und dieser seine Schwingungszahl nicht verändern soll. Bei hohen Tönen, wo er also die Neigung hat, sich am höchsten zu stellen, muß er am meisten festgehalten werden. Sonst werden die Töne unrein und zitterig. Keineswegs darf er durch Quetschen der Halsmuskeln oder falschen Druck auf die Zungenwurzel ruhig gestellt werden, wodurch Preß- und Kehltöne entstehen. Jede willkürliche Konzentration auf den Kehlkopf ist verderblich. Sonderbar ist Sefferis Behauptung, daß seine Schüler an dem Druck auf den aufstrebenden Stimmerzeuger sowie an der Kraft, die sie zur Stimmbandspannung brauchen, die Tonhöhe messen könnten. Wie soll der Sänger an der geringen veränderten Spannung der kleinen, automatisch wirkenden Stimmuskeln

die Tonhöhe erkennen? Nur Sänger, denen wegen des falschen Brustansatzes die Höhe schwerfällt, merken die Tonhöhe an der Größe des riesigen Kraftaufwandes. Bei meiner Methode steigt weder der Kehlkopf, noch fällt er, noch wird er abwärts gedrückt. Er bleibt einfach ruhig unten, da die Kehlkopfherabzieher die Heber überwiegen. Er behält seinen ruhigen Tiefstand sowohl bei großen Intervallen als auch bei den entferntesten Vokalen. Beim flachen Sänger steigt der Kehlkopf empor, weil die Herabzieher zu schwach ausgebildet sind; der Schreier drückt ihn bewußt nieder und preßt unfreie, kehlige, oberresonanzlose Töne heraus, die schlimmer sind als flache Naturtöne. Die Ansicht, daß bei ruhig tiefem Kehlkopf die Beweglichkeit der Stimme leide, daß die Höhe schwerflüssiger werde, ist irrig und nur berechtigt, wenn die Töne statt im Kopf (weich) in der Brust (hart) angesetzt, wenn falsche, krampfende, schlundschnürende statt weitende Muskeln gebraucht werden. Ist es nicht viel leichter, sicher zu zielen und zu treffen bei festem als bei beweglichem Ziel? Wer bei vollschwingenden Stimmlippen den Atem stark nur von unten nach oben treibt, setzt den Ton nicht im Kopf, sondern falsch in der Brust an, wodurch nicht nur die leichte Höhe, sondern bald die Stimme selbst verloren geht. Der Kunstsänger hat die Empfindung, als schnellte sich der Ton von der Zungenspitze steil nach oben in die Nase, indem er zugleich die Spitze niederdrückt. Dies Gefühl entspricht dem wirklich zurückgehaltenen Atem. Der gute Ton gleicht dem Springer, welcher durch den Druck auf das Sprungbrett Kraft gewinnt, den höchsten Sprung zu tun. Je höher der gesungene Ton, umso tiefer senkt sich der Unterkiefer; der gute Sänger hat aber trotzdem schon beim tiefsten Ton die Empfindung, als könne er gar nicht tiefer gezogen werden. So muß der Kehlkopf von selbst ruhig unten bleiben. Bei der Vollstimme, dem forte, ist die den Kehlkopf fixierende Muskelarbeit natürlich am größten. Aus dieser einfachen Erwägung geht hervor, daß man die Stimme nur aus dem piano entwickeln darf, obgleich fast alle Lehrer gegenteilig verfahren. Je mehr die Vollstimme reift, um so kräftiger werden die Muskeln, welche den Kehlkopf herabziehen und festhalten, so daß der Halsumfang bedeutend zunimmt. Weder Lehrer noch Schüler soll sich um die Stellung des Kehlkopfes kümmern. Sonst schadet er.

Daß bei dem Studium der Kehlkopffixierung anfangs unreine und

zittrige Töne unterlaufen, ist nur natürlich. Sie verschwinden durch Gehör und mit zunehmender Muskelkraft von selbst. — Starke Spannung herrscht im ganzen Körper beim Singen, aber richtig muß sie sein, halsweitend, nicht schnürend. Der Ausdruck „Singen ohne Anstrengung" ist leicht mißzuverstehen. Singen ist eine große Anstrengung, aber eine gesunde, wohltuende, weil nur die richtigen, trainierten Muskeln arbeiten. — Anstrengung, aber keine Überanstrengung. Wohl aber macht der gespannte Ton (man denke auch an die harten Resonanzwände, die kontrahierten Backen, die umgestülpte Oberlippe, die richtig zusammengezogene Zunge, den gespannten, aber nicht hochgezogenen Gaumen!) im Ohr des Zuhörers den Eindruck des Leichten, Weichen, Lockeren, Mühelosen, weil er frei ist, trägt und schwebt.

Viertes Kapitel.

Die Selbstlauter = Vokale.

Vokale sind Laute, bei denen die durch die Ansatzhöhlen streichende Ausatmungsluft keinen Widerstand durch die Artikulationsmuskeln findet. Der Grundton aller Vokale (A E I O U) ist derselbe, nur die Zahl und Stärke der Obertöne, die Klangfarbe, ist verschieden.

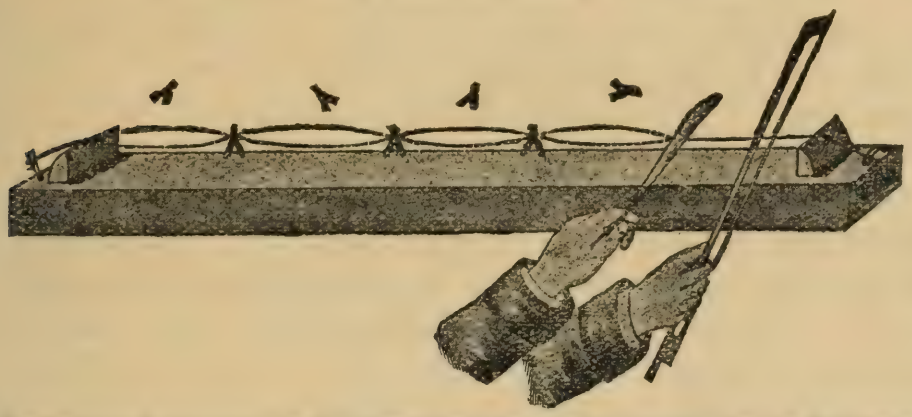
Was sind Obertöne und was ist Grundton? Der Grundton ist der Hauptton, welcher entsteht, wenn eine Saite als Ganzes schwingt. Eine schwingende Saite zerlegt sich in mehrere Teile ($^1/_2$ $^1/_3$ $^1/_4$ usw.), die entweder als Ganzes schwingen, oder sich wieder in verschiedene Teile teilen. So entstehen zahlreiche Nebentöne = Obertöne. Selbstverständlich sind die Obertöne höher als der Grundton, denn sie entstehen ja durch Verkürzung der Saite. Abgesehen von der Art der Vokale sind die Partialtöne auch von der Größe und Form der Resonanzhöhlen abhängig (Mundhöhle, Rachen-Nasenhöhle, Luftröhre usw.). Oberflächlich bezeichnet man A, U und I als Hauptrepräsentanten des Vokalsystems, während O und E sowie die Umlaute und Diphthonge als Zwischenformen betrachtet werden können. A steht in der Mitte, über O geht es nach unten zum U (Südpol), über E nach oben zum I (Nordpol). Die verschiedene Lage der Zunge bei veränderter Mundhöhlen- und Rachenformation bewirkt die verschiedenen Vokale. Die Naturvokale sind

I E A O U

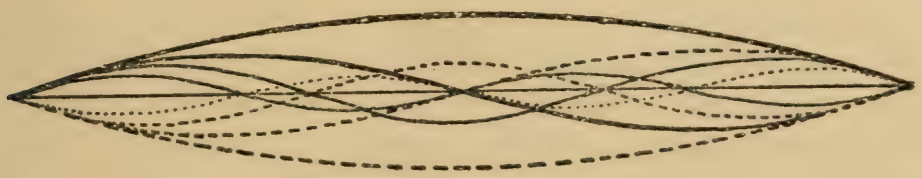
ganz andere als die Kunstvokale. Beim Natur-A wird das Ansatzrohr nicht verändert, A E I wird flach bei breiter Mundstellung gebildet, der Kehlkopfstand ist beim I am höchsten.

Bei den Kunstvokalen ist das Ansatzrohr stets verlängert, die Breitformation geht zugleich in die Längsformation über. Pfeif-

Abb. 17. **Die Knotenpunkte der Saite.**

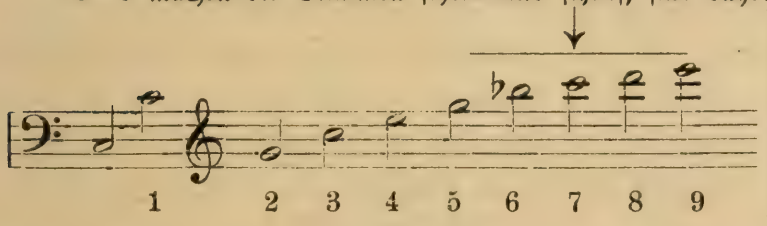


Die Papierreiter bleiben auf den Knotenpunkten sitzen, werden jedoch von den Schwingungsbäuchen abgeworfen.



Schwingende Saite.

5—9 machen die Stimmen schrill und scharf, sind daher zu beseitigen.



Der Grundton mit seinen Neben- (Ober-, Teil-, Partial-) Tönen.

stellung der Lippen eingezogene Backen, tiefer Kehlkopfstand bei allen Vokalen. Hierdurch werden Vokale dunkler, weicher, runder. Die größere Anzahl der Obertöne steht nicht direkt im Verhältnis zur Schönheit einer Stimme, aber zu ihrer Stärke. Der Kunstsänger trifft eine Auswahl der Partialtöne, er beseitigt durch Verdunklung = Rohrverlängerung die höchsten, grellen, schrillen Teiltöne. —

Welcher Vokal soll den Gesangsunterricht eröffnen?

Viele Wege führen nach Rom. Sicher kann ein guter Stimmbildner mit gutem Erfolg jeden x-beliebigen Vokal zuerst in Angriff nehmen; natürlicher und einfacher ist aber, vom Leichten zum Schweren fortzuschreiten. Wir wollen die einzelnen Vokale jetzt nach ihren Vorzügen und Nachteilen abwägen.

A. Vokal A galt lange für den besten Ausgangsvokal. Man brauchte nur den Mund aufzumachen, und der Ton war da. Das Ansatzrohr brauchte nicht verlängert zu werden, die Zunge blieb ruhig liegen. Aber schon die einfache Logik besagt, daß der offenste Klang am schwersten zu fassen, zu konzentrieren sein muß. Lehrer, die die Stimme als Instrument flach lassen wie sie ist, die nur technische Singübungen vornehmen lassen, werden schwer von der Schwierigkeit zu überzeugen sein und bei A bleiben. Der wahre Kunstgesangslehrer hat aber erkannt, daß auch bei A das Rohr zu verlängern und der Mundhöhlenboden durch starkes Unterkiefervorschieben zu spannen ist. Er läßt die Oberlippe von den Zähnen abziehen und die Backen einziehen. Da diese Außenspannungen sowie der Innentonus der scheinbar ruhig liegenden Zunge sehr allmählich zu gewinnen sind, nimmt der gute Lehrer das A zuletzt vor. Denn das Ohr hat es bei dem offenen A-Klang am schwersten wahrzunehmen, welches ein rundes und welches ein flaches A ist. Das gute A erscheint dem eigenen Gehör (leider auch vielen Zuhörern!) zu dunkel, O—U-ähnlich, weil es rund ist; auch scheint es anfangs im eigenen Gefühl hinten zu sitzen (gaumig zu sein). — —

I. Der Vokal I hat den Vorteil der höchsten Nasenresonanz, des höchsten Sitzes im Kopf. Ferner machen die hohen Obertöne den Ton sehr stark. Hierauf beruhen aber zugleich seine Nachteile. Das Ansatzrohr ist bei seiner flachen Bildung am kürzesten; die Lippen sind zurückgezogen, der Mund breit. Die Luftpassage ist der hoch erhobenen Zungenlage wegen sehr erschwert, I ist der engste helle Vokal (U der dunkelste engste). Das kurze Rohr macht die Stimme zwar stark, aber grell, schrill. Neben dem offenen A ist das engste I der schwerste Vokal. Er klingt bei den meisten Sängern gequetscht, weil falscher Kieferdruck die hohe Zungenlage noch unvorteilhafter gestaltet (Quetschton). Schon die Erwägung, daß das gute I bei verlängertem Rohr zu

bilden ist, damit der Klang weich wird durch Ausmerzung der schrillen Obertöne, zeigt, daß es als Ausgangspunkt des Tonbildungsstudiums viel zu schwer ist. — —

Vokal **E.** Wenn man bedenkt, daß wir im Deutschen nicht weniger als vier E besitzen: 1. kurzes offenes (Herz), 2. gedehnt offenes (webt), (1. und 2. ä-ähnlich), 3. kurz geschlossenes (stummes), Knaben, 4. gedehnt geschlossenes (See), (letzteres ist das E, was wir sagen, wenn wir den Vokal E für sich allein aussprechen), so schreckt die Verwirrung, die in den Köpfen der Schüler angerichtet wird, den guten Lehrer sofort ab, mit dem Vokal E anzufangen, Das offene Ē (Herz) ist fast so schwer wie das A, scheinbar ebenfalls hinten sitzend; das enge (See) fast so kompliziert wie das I, dem es nahe steht, nur daß der Mund weniger breit ist. Die Beziehungen des E zu Ä und Ö sind erst recht dazu angetan, die Verwicklung zu vermehren.

U. Vokal U hat den Vorteil des längsten Ansatzrohres und tiefsten Kehlkopfstandes. Zwei herrliche wichtige Eigenschaften! Es hat aber dafür den Nachteil, daß es sehr wenig Obertöne besitzt (also anfangs sehr dumpf und leise klingt), und daß der Nasenrachenraum schwer zu öffnen ist. Ferner fällt es dem Anfänger schwer, das Ansatzrohr gleich genügend zu verlängern, weil den Lippenmuskeln die große Spannung zuerst sehr schwer fällt. Viele Anfänger können anfangs überhaupt kein reines U bilden. Sie bringen nur statt dessen ein Ō hervor. Außerdem ist der Vokal der Enge wegen schwer. Meist ist das U zu eng und hohl, weil der Unterkiefer anfangs nicht genügend heruntergezogen und vorgeschoben werden kann. — —

So bleibt nur noch das **O** übrig, welches dem U sehr nahe steht (es gehört zur dunklen O—U̇-Gruppe), aber leichter ist als U, weil es nicht die extremste Verlängerung und Spannung der Lippen erfordert, wie der engste dunkle Vokal. Wohl hat O auch den einen kleinen Nachteil, daß es am meisten von allen Vokalen zum Gaumenklang neigt, aber die vielen Vorteile lassen es doch als günstigsten Ausgangspunkt erscheinen.

1. Das Ansatzrohr hat mittlere Länge, aus der am schnellsten in jeden anderen Ton übergegangen werden kann;

2. die Lippenringform beim O rundet den Ton ab;

3. die eingezogene Backenformation macht die Höhlen lang und schmal und konzentriert durch seitliche Fassung den Klang ebenfalls;

4. O hat mittlere Klangfarbe, nicht zu hell und nicht zu dunkel (steht zwischen A und U in der Mitte);

5. durch Unterscheidung des offenen O (dŏrt) und geschlossenen (Dōm) wird das Muskelgefühl von vornherein geschult (diese zwei O klären also auf, während die vier **E** verwirren);

6. O hat physiologisch die günstigsten Obertöne (Oktave Duodezime des Grundtones); schrille Obertöne fehlen wie bei e, i.

Vom O abgesehen sind die Umlaute **Ä**, **Ö**, **Ü** als Ausgangspunkt günstiger als die Vokale, da es helldunkle gemischte Klänge sind. Das E im Ä, das O im Ö, das U im Ü begünstigen die Konzentration. **Ä** hat zwar den gemeinsten Klang, ist aber im Studium sehr brauchbar; es ist sehr nasal, der Rachen ist weit, der Ton sehr stark, wenngleich roh. Der Gedanke an Ü (ng) veredelt aber das Ä sehr schnell. Ebenso ist der Umlaut Ö der beste Ausgangspunkt für den Vokal E, da das O in ihm steckt. Ö ist dem Ä sehr verwandt und bildet mit ihm eine Gruppe.

Eine sehr große Rolle spielt der Umlaut **Ü** im Tonbildungsstudium. Ü ist der ideale Ausgangspunkt für das I, da bei seiner Bildung das Ansatzrohr sehr lang ist. Mit Ü anzufangen halte ich nicht für ratsam, so herrlich helldunkel der Klang auch ist, und so bedeutungsvoll der Gedanke an Ü im Studium ist, um den Ton zu idealisieren. Stecken doch im Ü die beiden schwer zu formenden Vokale U und I, die die größte Spannung der Lippen erfordern und die größte Kunst, den Rachen der hohen Zunge wegen weitzumachen. — Es ergibt sich bei unserer Betrachtung, daß der Tonbildungsunterricht sich aus folgenden 4 Gruppen zusammensetzt:

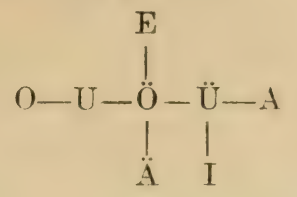
I. $\left\{\begin{matrix}\bar{O}—\bar{U}\\ \breve{O}—\breve{U}\end{matrix}\right.$ Dōm, Kuh. / Dŏrt, Jung.

II. $\left\{\begin{matrix}\bar{Ä}—\bar{Ö}—\bar{E}\\ \breve{Ä}—\breve{Ö}—\breve{E}\end{matrix}\right.$ jäh, schön, See. / Längst, Köpft, Herz.

III. $\left\{\begin{matrix}\bar{Ü}—\bar{I}\\ \breve{Ü}—\breve{I}\end{matrix}\right.$ Kühn, Gib. / Jüngst, Nimm.

IV. der Vokal $\breve{A}$, $\bar{A}$ (All, Aal).

Diese Reihenfolge des wissenschaftlich entwickelten Lehrganges scheint mir die leichteste und natürlichste zu sein:



Nach meinen Erfahrungen ist **O** also der beste Ausgangspunkt des Unterrichts. Der Gedanke an Ü bei dem O-Studium bereitet die größere Spannung beim U, dem zweiten Studienvokal, prächtig vor. Ebenso hilft der Gedanke an Ü beim Studium des Ö, den Boden für das helldunkle Ü zu ebnen. Wenn dann am Schluß das A aus ua, oa, ea und üa entwickelt wird, muß auch dieser offenste, schattierungsreichste, schwerste Vokal langsam, aber sicher sich helldunkel, rund ideal formen. —

Form der Mundhöhle bei der Bildung der Naturvokale.

Bei A und O hat die Mundhöhle die Gestalt einer Flasche ohne Hals, deren Öffnung der Mund ist.

Bei E und I:

Die Mundhöhle hat die Gestalt einer Flasche mit langem engen Hals.

Der Hals ist der Kanal zwischen Zungenrücken und hartem Gaumen, der Flaschenbauch ist der Schlund.

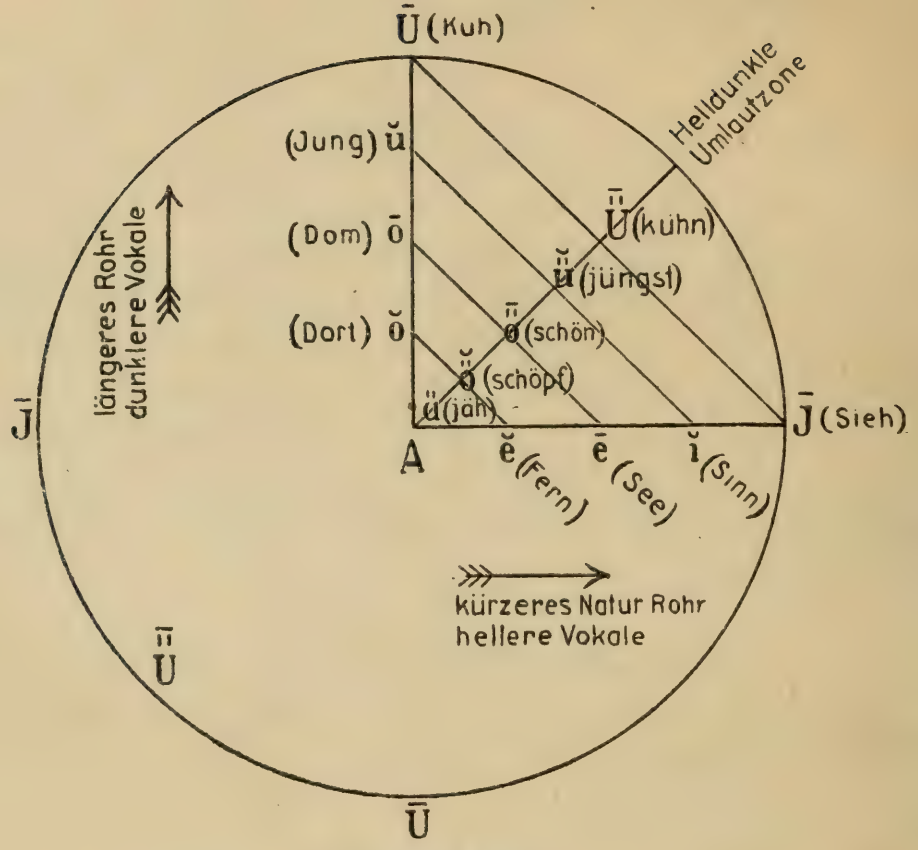
Bei U:

Die Mundhöhle hat die Gestalt einer Flasche, deren Bauch allmählich in den langen, etwas engeren Hals übergeht.

Die Umlaute.

Die Vokale ä, ö und ü stehen in der Mitte zwischen den reinen Umlauten und den Doppellauten (Diphthongen): au ai (ei), eu (äu). Sie ähneln den reinen Vokalen insofern, als sie den Klang eines einzigen Vokales besitzen, während bei den Doppellauten deutlich zwei verschiedene Vokale zu hören sind; sie unterscheiden sich aber von den reinen Vokalen dadurch, daß bei ihrer Bildung der Mund eine Mittelstellung zwischen zwei Vokalen annimmt.

Abb. 18.



Vokalübersicht.

A, der offenste Vokal, liegt im Zentrum des Kreises. An der Peripherie liegen die engsten Vokale Ī und U. Auf dem rechten Radius die hellen ĕ ē ĭ ī, welche in der Sprache und im schlechten Gesang mit immer kürzerem Ansatzrohr geformt werden. (Im Kunstgesang werden alle Vokale mit langem Rohr gebildet!) —

Auf dem andern Radius befinden sich die dunklen Vokale ŏ ō ŭ ū, die mit immer längerem Rohr (vorgeschobenen Lippen, schmalen Backen) geformt werden. Auf der Mittelsenkrechten der Verbindungslinie Ū—Ī ist die helldunkle Umlautzone ä ö ü; ü als engster Umlaut ist vom Zentrum A am weitesten entfernt. ä als offenster flacher Umlaut steht A am nächsten.

Des besseren Überblicks wegen ist nur eins der 4 Kreissegmente ausgefüllt.

A, e, i werden später auch durch innere Breitspannung aufgehellt.

Ä.

Ä ist von den 3 Umlauten der hellste, offenste, breiteste. Es ist der leichteste aber auch häßlichste, flachste Klang. Der erste Ton des Neugeborenen ist ein ä. ä ist sehr nasal, der Rachen ist sehr weit,

aber breit. Das Kunſt-ä wird bei vorgeſchobenem Mund und angedrückter Zungenſpitze gebildet, die Backen ſind etwas eingezogen, das Rohr verlängert (üng-Gedanke). Hierdurch wird der Klang idealiſiert, das Mächtige, Gewaltige bleibt (der weite Rachen!), aber das Rohe wird beſeitigt; die längere ſchmale Höhle rundet den Klang nach ü zu ab. Wir unterſcheiden offene Form (längſt, krächzt) und geſchloſſene (Krähn, jäh). Das enge ä ſteht dem engen ö und engen e ſehr nahe. Das offene ä dem offenen ö und offenen e. Stets äng, la main, fin franzöſiſch. Der Lehrer tut gut, das ä, weil es zu roh und flach klingt, aus dem engen ē zu entwickeln: jē—jäh, ē͡ä, ē͡ä. Ä geht am früheſten aus der Mittelſtimme in den Vollton über.

Ö.

Die helldunklen Zwiſchenformen ö—ü fehlen im Italieniſchen; ſo gehen in dieſer Sprache herrliche Klangwirkungen verloren und alles erſcheint wie der ſüdliche Himmel viel heller. ö iſt beſter Ausgangspunkt für das Studium des Vokals E. Wieder gibt es die enge und offene Form (ſchön, töt) (köpft, gönnt, Mönch). Das enge ö führt zum ü über; das offene ö zum ü. öng—ö. Das enge ö wird nach ü gedacht, ſo daß die Kontraktionen der Muskeln gerade das gute enge ö geben. ö iſt viel runder als ä und ſteht zwiſchen ä und ü in der Mitte. Die verlängerte, verſchmälerte Formation bei der ö-Bildung iſt günſtig.

Ü.

Ü iſt der helldunkelſte Umlaut, denn u und i ſtecken in ihm[1]). Es iſt ſchwer frei und gut zu bilden, es erfordert größte Anſatzrohrverlängerung und ſtärkſte Oberlippenſpannung. u und ü ſind für den Mechanismus des Pfeiftons (wenig Luft, weiter Schlund, offene Naſe) am wichtigſten. Die Mittelſtimme der engſten Vokale wird durch Ausbildung am ſchönſten und kräftigſten, obwohl die Vokale anfangs ſehr leiſe klingen. Beim I-Studium wird vom ü ausgegangen üi. Der weite Rachen iſt beim ü ſehr ſchwer zn gewinnen, weil die Luftpaſſage der hohen Zungenlage wegen ſehr erſchwert iſt. ü tritt offen (jüngſt, dünn, Glück) und geſchloſſen (kühl, Früh, Grün) auf. Es gibt kaum einen ſüßeren Klang

[1]) Ü hat die gleiche Kieferweite wie u und i. Beim Übergang von ü nach i brauchen daher nur die Lippen umgeſtülpt zu werden. Bei der Miſchung von uü bleiben die Lippen unverändert und die Zungenwurzel wird herausgewälzt.

als ein freies, gemischtes ü! Wie selten hört man ihn, weil gequetscht und mit Brust forciert wird. Die engen Vokale müssen im Vollton offener genommen werden. Bei u ü kann man in der Höhe des Volltonfortes am ersten entraten, weil sie gemischt sehr stark klingen. I besitzt die größte Innenbreitspannung.

Doppellaute = Diphthonge (au, ei, ai, eu, äu).

Wenn man aus der Mundstellung des einfachen Vokals sofort in die eines anderen übergeht und läßt bei dieser Übergangsbewegung die Stimme lauten, entsteht der Doppellaut. Beim Singen wird der Akzent nur auf den ersten Vokal gelegt, der zweite soll ganz kurz erklingen. Am besten ist es, den ersten Vokal ganz lange klingend zu halten und dann plötzlich nur an den zweiten Vokal zu denken, ohne ihn bilden zu wollen.

Also au = a . . . . . a (u denken!) = au,
ai (ei) = a . . . . a (ü denken!) = ai (ei),
oi eu (äu) = o . . . o (ü denken!) = eu (äu) oi.

Hierauf ist beim Singen größter Wert zu legen. Der zweite Vokal ist beim Sprechen Hauptsache, beim Singen Nebensache. Man kann den Dilettanten sofort daran heraushören, daß er auf Kosten des ersten (wichtigsten Vokals) (es ist immer a oder o) den engen zweiten zu lang singt. — Der Sänger muß sich bemühen, beim Singen des zweiten Doppellautvokals möglichst wenig Veränderungen in der Mundstellung vorzunehmen, besonders die Zunge ganz in Ruhe lassen zu wollen, da sonst der edle Klang große Störung erfahren kann. Das au ist am leichtesten; ei wird meist zu flach gebildet. Das eu neigt am meisten zum Gaumenklang, da sich die Zunge erheben will.

Fünftes Kapitel.

Die Sprechlaute (Konsonanten).

Ebenso wie man die Vokale das Fleisch der Stimme nennt, können mit Recht die Sprechlaute das Knochengerüst heißen. Die Gruppierung der Konsonanten ist nicht leicht; sie mit „Geräuschen" zu bezeichnen, im Gegensatz zu den Klängen, geht nur teilweise an, zumal einige Sprechlaute Klinger und Halbvokale genannt werden. Da das h

im Kehlkopf selbst entsteht, werden nicht einmal alle Konsonanten durch Verengung des Ansatzrohres geformt. Nach der Stärke des Luftdruckes kann man schwache und starke Sprechlaute unterscheiden; nach der Dauer des Druckes lange und kurze Laute; nach der Beteiligung der Stimmlippen stimmhafte und stimmlose usw.

Drei Einteilungen sind am meisten gebräuchlich.

1. Nach der Stelle des Ansatzes:

Im Deutschen unterscheidet man drei Artikulationsstellen, Punkte, an denen der Luftstrom eine Unterbrechung oder Hemmung erfährt.

Artikulationsstelle { I. Lippen, Unterlippe und obere Zahnreihe. II. Zungenspitze und obere Zahnreihe. III. Zungenrücken und Gaumen.

Zur I. Artikulationsstelle zählen: m, w, f, b, p.
„ II. „ „ n, l, s, d, t, z, r.
„ III. „ „ j, ch, g, k.

2. Nach der Art des Ansatzes der Sprechwerkzeuge:

	I. Artik. stimmh.	I. Artik. stimml.	II. Artik. stimmh.	II. Artik. stimml.	III. Artik. stimmh.	III. Artik. stimml.	Kehlkopf
Nasallaute . .	m!		n! l!		ng!		
Verschlußlaute	b	p	d	t	g	k	
Zitterlaute . .	br	pr fr	r! dr	tr	gr	kr	
Reibelaute . .	w!	v f	s!	ss	j!	ch	h

Zusammengesetzte Konsonanten:

x = ks, schl, schm, fl, st
z = ts, schr, schn, pl, pf
schn, sp, kl
gl

Die tönenden singbaren stimmhaften Sprechlaute sind unterstrichen und mit ! versehen.

3. Nach dem Klange auf das Ohr.

I. Stimmhafte singbare
   1. ohne Geräusch: m, n, ng, l.
   2. mit Geräusch: r, s, j, w.

II. Stimmhafte unsingbare
   Sprenggeräusche: b, d, g.

III. Stimmlose
   1. Sprenggeräusche: p, t, k.
   2. Reibegeräusche: f, z, ch, h.

Letztere Gruppierung wollen wir bei unserer Besprechung zugrunde legen.

I. Die stimmhaften singbaren Konsonanten ohne Geräusch ähneln den Vokalen am meisten; sie werden daher auch Halbvokale genannt. Bei ihrer Bildung bieten sich der ausströmenden Luft wenig Widerstände dar. Es sind prachtvolle Klinger und dem Anfänger deshalb so wertvoll, weil er den Atemfaden und die Innenresonanz selbst an ihnen fühlen und beobachten kann. Der offene Nasenrachenraum, der lockere weiche Gaumen verhindert falsche quetschende Zusammenziehungen im Rachen. Sie unterscheiden sich nur durch kleine Veränderungen der Zungenlage voneinander. Bei **m** liegt die Zunge ruhig und die Lippen sind geschlossen, während der Mund beim **l**, **n** und **ng** geöffnet und verbreitert ist. Beim **l** liegt die Zungenspitze am weitesten vorn oben an den Schneidezähnen; etwas zurück und höher etwa an dem Übergang der Schneidezähne in den harten Gaumen legt sie sich beim **n** an. Bei der Formung des **ng** erhebt sich der Zungenrücken frei nach vorn oben bei zurückgezogener Zungenspitze, indem zugleich der weiche Gaumen locker herunterhängt und das Ausströmen der Luft in die Mundhöhle vollends verhindert. ng kann man daher als den Eigenton der Rachen-Nasenhöhle ansprechen. Da beim ng die Zungenwurzel nach vorn gewälzt ist, wird der Kehlraum sehr geweitet. Dieser Resonant beweist erst recht die Wichtigkeit, alle Vokale hinten im Kehlraum anzusetzen, wenn sie ideal klingen sollen. Ein Vokal, dem ein ng vorausgedacht und hinten angehängt wird, kann unmöglich lange schlecht klingen, wenn die Stimme auch noch so verpfuscht war. Sobald man beim ng-Singen den Unterkiefer herunterzieht, stellt sich das berühmte Gähngefühl ein, welches zeigt, daß die

Kehle weit ist und alle Muskeln gut arbeiten. Bei **n** und **l** kommt es weniger auf die richtige Lage und Druck der Zungenspitze als auf die Lage der Zungenwurzel, also die Rachenweite an.

Von den singbaren Sprechlauten mit Geräusch ähnelt j (auch dem Vokal i verwandt) dem ng am meisten, nur ist der Zungenrücken mehr nach oben an den harten Gaumen angelegt. Auch j bildet bei schneller Zungensenkung einen großen Hebel für den guten Ansatz des folgenden Vokales. — —

Nur das Zungenspitzen-**r**, bei dem diese an den harten Gaumen trommelt (das dramatische r), ist brauchbar für den Sänger. Der Ostpreuße hat es von Natur. Durch fleißiges Üben von pr, frr, kr und tititiri trr .... unter Kopfnicken lernt der leidlich veranlagte Sänger es bald taktelang ohne Unterbrechung zu rollen.

Wie manche Lehrer behaupten können, daß sich die Zungenvibration beim r von der Wurzel nach der Spitze fortpflanze statt umgekehrt, ist mir unerfindlich.

s wird bei breitem Mund, zurückgezogenen Lippen, fast geschlossenen Kiefern und unten angestemmter Zungenspitze gebildet. Es erfordert viel Atem, eignet sich daher vorzüglich zu Atmungsübungen, um den Atem recht zurückhalten zu lernen. Das Lispeln, bei dem die Zunge zu hoch liegt, wird durch richtige Beobachtung der Kiefer und Lippenstellung sowie Zungenlage bald beseitigt. s darf weder zu hart, zischend, noch zu weich (englisch th) sein.

Das **w** ähnelt sehr dem Vokal u, wenn der Mund wenig geöffnet ist[1]). Wie das Reibegeräusch beim s von den Zähnen, so rührt es beim w von den Lippen her. Ein gesummtes w klingt einem nachgeahmten Trompetentone ähnlich. Der Luftstrom ist stark unter der Oberlippe fühlbar. — —

II. Die stimmhaften unsingbaren Sprenggeräusche: b, d, g. Das **b** ähnelt dem m sehr, unterscheidet sich dadurch von ihm, daß beim b die Nasenhöhle abgeschlossen, beim m aber offen steht. b will leicht flach klingen, da der Sprengverschluß ganz vorn an den Lippen stattfindet. Günstig ist es, daß das Sprenggeräusch weich ist und den folgenden

[1]) Der Unterkiefer ist bei w etwas zurückgezogen; die oberen Schneidezähne beißen weich auf die Unterlippe.

Vokal nicht zur Luftverschwendung verführt. **d** wird gebildet, indem die Zungenspitze sich oben wie beim n anlegt, nur daß die Nase geschlossen bleibt. Für den folgenden Vokal bietet es dadurch große Vorteile, daß beim Mundöffnen und Anlegen der Zungenspitze an die unteren Schneidezähne durch Unterkiefersenkung ein langer Hebelarm entsteht, welcher prächtig lösend auf die falsche Kaumuskelspannung einwirkt. — Die Zungenrücklage beim g steht in der Mitte zwischen j und ng. Beim j liegt die Zunge mehr vorn, beim ng mehr zurück. Auch ist beim g der Nasenabschluß fester als beim ng. Die weichen Konsonanten b, d, g sind für das Singen günstig, weil sie wenig Luftdruck erfordern und die Gefahr des harten Stimmlippenklangeinsatzes (Brustansatzes) weniger heraufbeschwören. Weil dem ungeschulten Sänger die Vokale mit dem Gaumenlaut g vereinigt „gaumig" klingen, macht die Mehrzahl der Gesanglehrer in ehrwürdiger Scheu einen Bogen um das g und glaubt, den Knödel so leichter zu beseitigen. Wie töricht! Gerade durch fleißiges Üben von Wörtern mit g (Gong, Skunks, Ging) nimmt der Gaumenklang am schnellsten ab; man muß nur für schnelles Senken der Zunge und des Unterkiefers Sorge tragen. Sobald hierdurch der Rachen weiter geworden ist, ist auch der Gaumenton geschwunden. — Nur das harte Gaumen-g (k) ist brauchbar für den Kunstsänger.

III. Die stimmlosen Konsonanten teilt man in Sprenggeräusche (p, t, k) und Reibegeräusche (f, z, ch, h) ein. p, t, k entsprechen mit mehr explosivem Luftdruck dem weichen, stimmhaften b, d, g. Sie machen zwar den Klang stärker, verführen aber dafür beim Singen leichter zur Luftverschwendung und hartem Klangeinsatz. Der Atem muß also sehr bei ihrer Formung zurückgehalten, gleichsam zurückgezogen werden, ganz abgesehen davon, daß sonst auch der Ton leicht zu hoch wird. Trotzdem die harten Konsonanten p, t, k weniger Luft beim guten Sänger erfordern, klingen sie doch keineswegs weich wie b, d, g. Umgekehrt nimmt das b, d, g etwas Knallendes-Explosives beim idealen Gesang an, trotz des weichen Ansatzes, weil durch Innenspannung Vokal und Konsonant zu einer organischen Einheit verschmolzen werden. Die harten Konsonanten dienen in der Sprache zur dramatischen, charakteristischen Malerei: Pfosten stürzen krachend. (König = Könich gespr königlich = köniklich gespr.)

Die stimmlosen Reibegeräusche heißen z, f, ch, h. z besteht aus ts. — f ähnelt sehr dem w, nur daß es stimmlos ist. — Es wird gebildet, indem die Oberzähne auf die Unterlippe beißen. — Beim ch unterscheiden wir ein vorderes im Wort „ich" und hinteres in „Ach". Ersteres ist vorn fühlbar, der Mund ist wenig bei seiner Bildung geöffnet, letzteres wird bei weitem Munde geformt und geschlossenem, weichen Gaumen. Das ch steht dem j sehr nahe, nur daß es stimmlos ist. Falls das j dem Schüler schwer zu singen gelingt, empfiehlt es sich, ein ch vorher sprechen zu lassen, damit er zum Bewußtsein der Verengung kommt. Das h ist das Reibegeräusch der durch den Kehlkopf strömenden Ausatmungsluft. Der ein h tragende Laut zeigt den gehauchten Klangeinsatz. Beim Singen von Skalen und Intervallen auf reinen Vokalen ist der Gedanke, den Vokal mit dem gehauchten h zu vereinigen, für die Reinheit der Tonhöhe sehr wertvoll. In einem Oktavensprung auf dem Worte „Ort" stellt man sich zweckmäßig vor zu singen: o ho(ng)rt. Doch
Sprung
muß die Luft dabei sehr zurückgehalten werden, der Atem darf bei „hort" keinesfalls herausgeschleudert sein. —

Anfangs ist beim Singen von Lauten der Vokalklang, die Phonation, die Hauptsache. Erst muß die Rachenweite ungestört bleiben, ehe die Aussprache der Konsonanten schärfer werden kann. Wird zu zeitig scharf artikuliert, so leidet der folgende Vokal (Varietéhumoristen), weil das Ansatzrohr verengt ist. Anfangs stehen Phonation und Artikulation auf Kriegsfuß. Die Zunge arbeitet noch nicht leicht und schnell, es pflanzt sich von der Zungenwurzel noch falscher Druck auf den Kehlkopf fort. Je mehr Vokal und Konsonant verschmelzen, um so mehr reißt der Konsonant den Vokal mit vor, indem der Vokalklang nicht nur nicht leidet, sondern sich verstärkt und verschönert. Die Phonation arbeitet von innen nach außen, die Artikulation von außen nach innen; erstere muß beginnen, wenn das Wort, die Vereinigung beider, ideal klingen soll.[1]) Zwar wird den Vokalen beim Singen ein größerer Raum angewiesen (Takt), während die Konsonanten

[1]) Der Arbeitsraum des Vokals ist der Nasenrachen, der des Konsonanten die Mundhöhle. Der gute Vokal geht nasaliert aus Nase — Rachen — Mundhöhle nach vorn auf die Lippen. Der Konsonant wird von den Lippen scheinbar nach hinten zurückgezogen, damit er sich mit dem nasalierten Vokal mischt.

schnell gebildet werden und sofort wieder dem Vokal Platz machen müssen doch erst das Wort, der Text, gibt dem Ton die Weihe, den Sinn und Geist. Der Ausdruck des Gedankens im Tonwort erhebt den Menschen hoch über alle Wesen empor, mögen sie gleich noch so wundervolle, schluchzende Töne wie die Nachtigall hervorbringen! **Der ideale Sington entwickelt sich aus dem idealen Sprechton durch das klangverlängernde Ausziehen der Vokale.** Singen und Sprechen erfolgt beim guten Unterricht auf gleicher Ansatzbasis. Gut gesprochen ist halb gesungen. **Der Vokal verleiht den Wohlklang; der Konsonant schafft die plastische dramatische Form.** Das Zarte, Weiche mischt sich mit dem Strengen, Harten zu idealer Ehe zum Wort!

Sechstes Kapitel.

Der falsche Tonansatz.[1])

Beim falschen Tonansatz werden zwar dieselben Organe angewendet wie beim idealen Einregisteransatz, auch brauchen die Organe keineswegs krank zu sein, dennoch sind Klang und Ausdauer der Stimme völlig voneinander verschieden. Meist sind falsche Mitbewegungen von Muskelkomplexen, die gar nicht beim Singen gebraucht werden, im Spiel. Die Sache verhält sich wie beim jungen Turner, welcher zum ersten Male am Reck den Klimmzug übt. Statt nur die Arme zu beugen, streckt er die Zunge heraus, schneidet Grimassen und strampelt mit den Beinen. Wenn er aber die Übung beherrscht, gebraucht er nur die richtigen Muskeln und erweckt zugleich den Anschein, als sei der Klimmzug spielend leicht. Solange die falschen Klänge beim Natursänger auftreten, sind sie entschuldbar, leider weist aber ein großer Teil der Kunstsänger trotz Ausbildung (?) alle möglichen Fehler auf. (Warum werden nicht die Lehrer solcher Sänger an den Pranger gestellt? Die Schüler sind ja unschuldig!) Die falschen Klänge sind teils passiver, teils aktiver Art. Erstere entstehen teils durch Wucherungen in der Nase (Polypen, Rachenmandeln, adenoide Vegetationen) und im Rachen (Gaumentonsillen), teils durch eine

---

[1]) Der falsche Ansatz führt oft zur funktionellen Stimmschwäche! (Phonasthenie).

zu dicke Zunge und ein zu langes Zäpfchen. Letztere außer durch falsche Mitbewegungen durch falsche Atmung, falschen Gebrauch der Zunge, des weichen Gaumens, des Unterkiefers, der Kaumuskeln und der Kehlkopfheber. Natürlich kommen auch die passiven und aktiven Fehler gemischt vor, indem z. B. oft nicht nur die Dicke der Zunge, sondern auch ihre Unruhe und schlechte Anwendung den Rachen verengt. Überhaupt spielt die Zunge, der wichtigste Muskel des Ansatzrohres, die größte Rolle als Sündenbock beim falschen Ansatz.

Der Gaumenton (aktiv, passiv und gemischt auftretend), besser Knödel- oder Rachenklang.

Der Knödelklang ist der häufigste Stimmfehler der Deutschen. Mit dem Gaumen hat der Klang nur indirekt zu tun, weil die dicke Zunge hoch steht und an den weichen Gaumen anstößt. Je mehr der Rachen durch eine große Zunge verengt wird, um so häßlicher ist der Klang und um so größer die Schwierigkeit, den Fehler zu beseitigen. Wenn jemand ohne Knödel spricht, aber unfrei singt, so geht daraus hervor, daß der Rachenklang aktiv durch falschen Zungengebrauch beim Singen veranlaßt wird. Diese Fälle sind natürlich viel leichter zu behandeln, als wenn der unfreie Klang schon beim Sprechen wahrzunehmen ist. Der Fehler kann so schlimm sein, daß die Zungenwurzel hinten an die hintere Rachenwand anstößt. Meistens ist der Knödel mit Kehlkopfhochstand vereinigt. Der unfreie Klang ist von einem feinen Ohr stets wahrnehmbar, tritt aber bei engen Vokalen natürlich störender auf, weil der Rachen schon sowieso eng ist. Die Nasenresonanz ist beim Knödel mehr oder weniger gestört teils durch die zu hohe Zungenlage, teils dadurch, daß die Gaumenbögen zusammenstoßen, statt arkadenartig zurückzutreten, teils dadurch, daß das Zäpfchen den Zugang zum Nasenrachenraum versperrt. Es ist ein großer Unsinn, wenn viele Lehrer den armen Knödler erst recht nervös machen, indem sie sagen: Nicht drücken, locker lassen! Sie hören den Knödel, aber erkennen nicht, ob er aktiv oder passiv auftritt. Als ob die dicke Zunge sich durch Schmeichelworte höhlte! Nein, tüchtiger Druck (im Piano!) gehört zur Beseitigung des Knödels, aber es muß ein richtiger halsweitender, kein erst recht verengender Druck sein. Der Rachenklang ist nicht helldunkel, sondern falschdunkel, weil die Oberresonanz nicht ausgenützt wird. Der Name ist treffend gewählt:

Der Ton klingt, als ob der Sänger einen Kloß im Munde hätte. Es ist ein falschweicher Klang; nicht weich durch Ausmerzung schriller Obertöne durch verlängertes Rohr und Resonanzenmischung, sondern dadurch entstanden, daß die Höhlenwände aus weicher Muskulatur bestehen und das Metall der Nasenresonanz und des harten Gaumens fehlt. In kleinen Räumen erscheinen Knödelstimmen groß und stark, in großen überraschend klein und dünn, weil sie nicht tragen. Zur Beseitigung des Fehlers sind fleißige Zungenübungen nötig. (Besonders Höhlen der Zunge durch Heben der Seitenränder, ferner Anstemmen der Zungenspitze oben an den harten Gaumen und Nachvorndrängen der Zungenwurzel.) Durch richtiges Singen verschwindet der unfreie Klang allmählich von selbst, da der Rachen geweitet wird. Die verachteten Gaumenkonsonanten k (kr!), kl, g, j spielen ebenso wie die Zahnkonsonanten t und s hierbei eine große Rolle; sie geben, da sich bei ihrer Bildung die Zungenwurzel sehr erhebt, einen guten Hebel, wenn die Zunge und der Unterkiefer sich sofort bei dem auf den Konsonanten folgenden Vokal schnell senkt, kung, ti, zipp, jung, kri usw. Das ung ist ebenfalls ein herrlicher Talisman, weil sowohl der Kehlkopf tief tritt, als auch der Nasenrachenraum sich öffnet. Also erst noch größere Verengung durch Zungenerhebung beim k und um so tieferer Fall beim folgenden ung. Folge: Weitung des Rachens und Beseitigung des Knödels. Der Prozeß wird auch durch willkürliches Gähnen unterstützt. Es ist eine beliebte Redensart von Leuten, die sich den Anstrich des Kunstkenners geben möchten, wenn sie an einer Stimme nichts zu tadeln finden, zu sagen: Er knödelt. Ja, selbst herrlich freie Stimmen werden von ungebildeten Ohren für gaumig gehalten, weil sie nicht flach und hell, sondern saftig rund sind. Solche perversen Gehöre erklären gar den Knödel für den Idealton. — — —

Der Näselklang.

Wie das zu offene meckernde Singen den Italienern, so ist der Näselton den ungeschulten Stimmen der Franzosen und Juden eigentümlich. Es ist eigentlich ein Gaumenfehler, denn er entsteht, wenn der Abschluß der Nasenhöhle vom Rachen zu locker ist. Der zu tief hängende weiche Gaumen läßt die Luft zu wenig in die Mundhöhle, sondern fast nur in die Nase hinein. Außer auf zu nachlässiger Tätigkeit des weichen

Gaumens beruht das Näseln manchmal auch auf einer Schwächung der Muskeln nach Katarrhen oder Lähmungen (Scharlach, Diphtherie).

Es gibt zwei Arten von Näselton, den passiven und aktiven. Jener ist viel gutartiger, ja er kann dem Idealklang sehr nahe stehen, während dieser entsetzlich und fürchterlich anzuhören ist. Der milde Näselklang unterscheidet sich vom Idealton nur dadurch, daß die Gaumenbögen bei diesem energisch gespannt und seitlich auseinandergezogen sind, während sie bei jenem zu locker herabhängen. Das Zäpfchen ist in beiden Fällen locker, so daß die Luft in den Nasenrachenraum streichen kann. Beim häßlichen aktiven Näselklang wird die Luft in die Nase hineingequetscht, indem die Zungenwurzel sich oben an den harten Gaumen stemmt und der Luft den Ausweg in die Mundhöhle versperrt. Solche Folterstimmen bekommt man oft in Varietés von Coupletsängern zu hören, die nicht wenig stolz auf ihren scharfen resonanzreichen Ton sind. Das Publikum, welches diesem Sprechgesang wütend Beifall klatscht, steht leider auf seinem sehr tiefen künstlerischen Niveau. Der Näselklang klingt zwar resonanzreich, aber knetschig, quäkig, näselig, als ob die Nase zusammengepreßt wäre. Das Timbre der Gitarre, Zither und Mandoline hat für feine Ohren etwas von diesem unschönen Klange. Die schweren Fälle vom Nasenton sind stets zu mildern, die leichteren leicht ganz zu beseitigen. Bevorzugung der Konsonanten b und m, von denen der erstere den besten Nasenverschluß bewirkt. —

Der verstopfte Nasenklang (fälschlich oft nasaler Klang genannt).

Bei Schnupfen, adenoiden Wucherungen und Polypen in der Nase klingt der Ton verschnupft, trocken, verstopft, resonanzlos, weil die Luft der Nasenhöhle wenig oder gar nicht in Mitschwingung geraten kann. Bei der Anwesenheit von Wucherungen kann nur eine Operation der Stimme Glanz verleihen; selbst die beste Ausbildung wäre zwecklos ohne Beseitigung der die Resonanz störenden Hemmnisse.

Der Kehlton — Quetschton.

Es ist unnütze Spezialisierung, den Quetschton vom Kehlton zu trennen. Es genügt zu wissen, daß falsch aktive Muskeltätigkeit die Ursache des gemeinen Klanges bildet. Der Kehlton entsteht am häufigsten bei der Absicht,

mit Gewalt Zunge und Kehlkopf tiefzustellen und starke Töne hervorbringen zu wollen. Die Zungenwurzel drückt hierbei auf den Kehldeckel. Dieser legt sich über den Kehlkopfeingang; der Ton kann nicht herauskommen, der Klang wird vom Kehldeckel in den Kehlkopf zurückgeworfen. Hierdurch legen sich die falschen Stimmlippen dämpfend auf die wahren. Die Luft in den Morgagnischen Ventrikeln kann jetzt nicht mitschwingen. Zugleich sind die Rachenschnürer und Kaumuskeln mehr oder weniger zusammengepreßt. Ferner wird der Kehlkopf selbst durch den Schlund-Kehlkopfmuskel zusammengedrückt, wodurch der Kehlkopfeingang sich verengt. Also nicht nur die Ansatzhöhlen werden verkleinert, sondern das Instrument selbst wird stark gedrückt. Das gute Ohr kann die feinsten Nuancen erkennen, je nachdem weniger oder mehr falsche Muskelkomplexe tätig sind. Durch das Verlegen des Rohres wird der Atemdruck zur Erhöhung gezwungen; harter Brustansatz ist die Folge. Der Kehlklang klingt fest, gequetscht, roh, dumpf. Aus ihm entwickelt sich leicht die funktionelle Stimmschwäche. Diese liefert den traurigen Beweis, welche Ruinen durch Stimmord der Stimmpfuscher aus herrlichstem Naturmaterial entstehen können.

Kiefer- und Zahnklang.

Der Kieferklang tritt in leichten Fällen rein auf, in schweren ist er mit Kehlquetschton vergesellschaftet. Er kommt sowohl aktiv als passiv vor. Sowohl Kieferton als Zahnton entstehen dadurch, daß der Unterkiefer nicht genügenden Abstand vom Oberkiefer besitzt. Je mehr das Ohr die Empfindung hat, als geschehe der falsche Druck mit den Muskeln in der Gegend des Kiefergelenkes (leicht mit falscher Halsmuskelspannung vereint!), so spricht man von Kieferton; je mehr der falsche Klang vorn an den Zähnen zu liegen scheint, dagegen von Zahnton. Der Klang ist um so schlimmer, je mehr die Kaumuskeln die Kiefer zusammendrücken (aktiv). Um so weniger ist er gefährlich, wenn die Kieferöffner aus Bequemlichkeit nicht energisch genug arbeiten (passiv). Der Zahnton tritt am leichtesten und stärksten bei dem Konsonanten s und den hellen engen Vokalen ē, ī auf (See, sieh), bei denen die Kieferöffnung sowieso ziemlich klein ist. Kieferton zeigt sich oft bei Stimmen, deren Tiefe unnatürlich ist, die mehr nach der Höhe neigen; bei Baritonisten, die in Wirklichkeit bei richtiger Schulung Tenöre wären. Der Zahnton klingt zwar hell, schrill, aber resonanzreich. Da er nur eine dumme Angewohnheit dar-

stellt, ist er leicht durch genügende Kieferöffnung und die Vorstellung des gelähmt herunterhängenden Unterkiefers zu beseitigen. —

Die Zahnkonsonanten spielen bei der Aufhellung der Stimme eine Rolle.

Die bisher erörterten falschen Klänge beruhten auf falschen Verengungen des Ansatzrohres. Von besseren Gesangspädagogen sind sie sofort wahrzunehmen; viel schwerer zu erkennen sind die auf falscher Atemtechnik und davon nicht zu trennender unzweckmäßiger Kehlkopfmuskeltätigkeit beruhenden Fehler. **Die wenigsten Lehrer haben leider eine Ahnung, den Unterschied zwischen weichem Kopfansatz und hartem Brustansatz feststellen zu können.** Nur dem richtig singenden Meister scheint diese herrliche Gabe beschieden zu sein! Die mit Brustansatz singenden Stimmen klingen stets hart, die Höhe ist flackernd, schreiig und schwer beweglich, der Atem kurz gehackt, das Legato fehlt. Die Weichheit geht verloren, weil das Zäpfchen infolge der viel zu großen Luftmenge den Nasenrachenraum verschließt. — Es gibt da zahlreiche Abstufungen je nach dem Grade der unhygienischen Verwendung des unteren Stimmlippenspanners.

Wenn der Atem zu schwach und energielos strömt, wenn der Ton keine Stütze durch erhobene Brust und gespanntes Zwerchfell besitzt, entsteht die flache Tongebung, bei der das Ansatzrohr kurz und breit ist, da der Kehlkopf hoch steht, und der Mund breit durch Lippenzurückziehen geformt wird. — Die Formung des langen schmalen Rohres bei zurückgehaltenem Atem gibt der piepsigsten Stimme schnell Glanz und Rundung.

Wenn die Stimmlippen nicht glatt und elastisch sind, entstehen heisere krächzende Töne. Diese Klänge sind selten Naturklänge, sondern durch langes falsches Singen (Tierstimmenimitation, Stauen, Stöhnen) entstanden. Solche ruinierte Stimmen zu behandeln ist eine stets undankbare Aufgabe. Nur aus dem piano des Kopf- und Pfeiftons ist Rettung zu erhoffen. —

Das Tremolo tritt entweder bei zu zarter Muskulatur auf oder bei mehr oder weniger ruinierten Stimmen. Auch kann es willkürlich erzeugt werden von den Leuten, die es für schön halten und mit dem

Vibrato, das jeder schönen Stimme eigen ist, verwechseln. Auch durch seelische Affekte tritt es von selbst auf, Lampenfieber, Angst, Wut und Schmerz.

Das Vibrato ist das Kennzeichen des idealen Tones. Der Grundton ist rein, aber die besten Obertöne klingen mit. Die Stimme hat Glanz und ist locker. Beim Tremolo verändert sich die Tonhöhe fortwährend wie beim schlechten Triller. Es können noch gute Obertöne mitklingen, aber der Kehlkopf steht nicht ruhig, entweder weil die Stimme ruiniert ist oder die Muskeln, die den Kehlkopf festhalten, nicht richtig arbeiten. Bei vielen Italienerinnen ist das Tremolo eine willkürliche Unmanier, die bei uns gottlob nicht beliebt ist.

II. Teil.

Praxis.

Anmerkung.

Dieser II. Teil soll den organischen, praktischen Stimmentwicklungsgang kurz skizzieren und zugleich theoretisch erklären. In der „Natürlichen Entwicklung der Singstimme", in „Vom Sprechton zum Sington" und „Meisterschaft" ist hingegen den zu singenden Übungsbeispielen der Hauptraum zugewiesen. Es muß deshalb stets auf dieselben hingewiesen werden. Erst alle 4 Bücher zusammen geben dem Lehrer und Schüler einen genauen Überblick über meine Methode.

Hygiene der Stimme.

Mens sana in corpore sano!

Nur in einem gesunden Körper kann eine gesunde Seele wohnen, nur der gesunde Sänger kann gesunde Töne hervorbringen. Es ist unbedingt nötig, daß der Sänger alles tun muß, was für die Kräftigung, Befestigung und Erhaltung des Stimmorgans von Wichtigkeit ist.

Alle Übungen, die der Mensch zur Kräftigung der Lungen und des Herzens, der Muskeln, der Haut usw. vornimmt, sind ganz besonders dem Sänger zu empfehlen. Turnen, Schwimmen, Bergsteigen, Eislaufen, Rodeln, Rudern, Radfahren (auf staublosen Wegen in guter gerader Haltung!), Tennisspiel. Um Erkältungen zu vermeiden, härte er sich am Morgen durch kalte Hals- und Brustabreibungen oder durch tägliches Schwimmen ab. Hierauf gehe er eine Stunde spazieren, um nach kleinem Frühstück mit speziellen Übungen und Gesangübungen zu beginnen. Er übe nie länger als eine Stunde hintereinander und bedenke, daß die Muskeln am leistungsfähigsten sind, wenn auf Muskelanstrengung eine Ruhepause erfolgt, damit die Zersetzungs- und Ermüdungsprodukte der Muskeln fortgeschafft werden können. Nie soll der Sänger gleich nach großen Mahlzeiten üben, zwei Stunden mindestens pausiere er. Mäßiges Rauchen schadet nicht, aber der Aufenthalt in rauchiger, schlechter Luft. Gewissen Speisen gegenüber reagieren die Sänger verschieden. Sicher ist es nicht gut, vor dem Singen schwere, blähende Speisen zu essen, da sie die Atmung erschweren. Nüsse machen die Stimme stets heiser. Daß ein guter (nicht zu tiefer!) Trunk Wein oder Bier der Stimme wohltut, davon kann sich jeder Sänger überzeugen, erstens feuchtet die Flüssigkeit die Schleimhäute an (cantores amant humores!), zweitens wirkt etwas Alkohol auf die Stimmung belebend.

Erstes Kapitel.

Vorbereitende Übungen.

A. Atmungsübungen.

Die wichtigsten Übungen sind Atmungsübungen. (Theorie siehe vorn.) Durch Fleiß und Energie läßt sich aus einem schwächlichen, kurzatmigen, krumm sich haltenden Menschen ein starker, langatmiger, sich stramm gerade Haltender machen. **Die gute oder schlechte Körperhaltung hängt von der mehr oder minder tiefen Atmung ab. Die gute Haltung entspricht der Einatmungs-, die schlechte der Ausatmungsstellung.** Die gute Haltung kann man die militärische nennen: Brust raus, Bauch rein! Der Kopf ist erhoben, die Schultern sind zurückgezogen, die Brust ist voll, schön gewölbt, die Atmungsdifferenz (d. h. der Umfang des Brustkorbes bei tiefer Einatmung und tiefster Ausatmung) ist bedeutend (bis 14 Zentimeter). Bei der schlechten Haltung hängt der Kopf wie trauernd auf die Brust, die Schultern hängen nach vorn schlaff herunter, die Brust ist flach und eingesunken, die Atmungsdifferenz gering (ca. 4 bis 7 Zentimeter). Durch Tiefatmung kann also jeder energische Mensch seine schlechte, krankhafte Haltung in eine gute, gesunde verwandeln. Die Übungen sind in frischer Luft vorzunehmen, eventuell mit einem Luftbad zu verbinden.

Ausführung der Tiefdruckatmung.[1])

Die Stellung ist die militärische. Der Kopf ist leicht gehoben, die Schultern etwas zurückgezogen (nicht empor!), alles ohne Zwang, die Arme hängen lose zu beiden Seiten des Körpers herab. Die Brust wird langsam bei wenig geöffnetem lockeren Munde (durch Mund und Nase zugleich atmen!) erhoben und gleichmäßig mit Luft gefüllt, bis das Ge-

[1]) Nicht eher beim Singen anzuwenden, als bis der dreiteilige Schwellton geübt wird.

fühl des Berstens eintritt. Sobald keine Luft mehr oben in der Brust Platz zu haben scheint, tritt eine kleine Pause ein, hierauf hat der Sänger das Gefühl, als ob der Unterleib sich spannte und einzöge. Dies Gefühl rührt von der äußersten Kontraktion des Zwerchfells her, welches nach vorn und seitwärts gezogen wird. **Also schon beim Einatmen hat der Sänger das Gefühl der Unterleibspannung. [Beim Singen tritt das Gefühl noch stärker auf, rührt aber jetzt auch von den darüberliegenden Bauchmuskeln her, welche auf das gespannte Zwerchfell drückend die Luft herauspressen.]** Jetzt kommt das Atemanhalten. Die Brust bleibt immer gehoben; man muß sich vorstellen, man stäke in seiner eigenen Brust und drängte die Brustwandung von unten innen nach außen, ohne sie zusammenfallen zu lassen. Während des Atemanhaltens muß jede willkürliche Spannung und jeder Druck der Bauchmuskeln (nicht mit der Zwerchfellkontraktion zu verwechseln!) vermieden werden, da sonst die Ausatmungsmuskeln das Übergewicht über die Einatmungsmuskeln erhalten.

Man muß das Gefühl haben, als wolle man den Schwerpunkt des Körpers mehr nach hinten verlegen; hierbei wird unwillkürlich das Kreuz etwas hohl gemacht und das Becken etwas gesenkt. Der Leib erscheint eingefallen, zumal der Brustkorb so hoch erhoben über ihm absteht und einen Teil der am Brustbein und unteren Rippen entspringenden Bauchmuskeln bei der Einatmung mit emporgezogen hat. Beim Atemhalten empfiehlt es sich, kleine Hilfsmittel anzuwenden, um das Einsinken des Brustkorbes zu verhindern: man nimmt Hüft-, Nacken- oder Kreuzstütz. Selbstverständlich dürfen diese Mittel nur bei den Atmungsübungen, nicht beim Singen selbst angewendet werden, da sich die Haltung sonst später schlecht abgewöhnen läßt. Beim Atemhalten bleibt die Stimmritze gewöhnlich offen, die Luft wird durch die Einatmungsmuskeln zurückgehalten.

Atemhalten und Ausatmung erfordern gewissenhaftes, vorsichtiges Trainieren.[1]) Langsam, doch energisch vorschreitend sorge man stets für richtigen Wechsel von Ruhe und Arbeit, damit keine Überanstrengung

[1]) Bei zu forciertem Atmungsstudium treten besonders bei zarten Personen leicht Ohnmachtsanwandlungen, Schwindel und Augenflimmern ein. In diesem Falle setze man zeitweilig mit den Übungen aus. Mit Herzfehlern behaftete Personen sollten die Atmungsübungen nicht stehend, sondern liegend vorsichtig vornehmen.

eintritt. Nach jeder längeren Tiefdruckatmung sind schnell einige oberflächliche Atemzüge vorzunehmen. Auch ist es ratsam, täglich einige Freiübungen zu machen.

1. Armheben und Senken

a) bis zur Schulterhöhe, b) vertikal.

Die Arme sind gestreckt zu halten. Beim Heben einatmen, beim Senken ausatmen!

2. Armkreisen.

Man atme tief ein, während man beide an den Seiten herunterhängende Arme nach vorn bis über den Kopf gestreckt führt, und beschreibe nach hinten abwärts gehend und zugleich Arm senkend und ausatmend einen möglichst großen Kreis in beiden Schultergelenken.

3. Rumpfkreisen.

Man nehme Hüftstütz und beschreibe, sich vorbeugend, nach rechts und links und hinten gehend, einen möglichst großen Kreis mit dem Oberkörper.

4. Rumpfaufrichten (zur Bauchmuskel-Kräftigung!).

Man lege sich auf die Erde (einen Teppich), stecke die Füße unter einen Schrank oder lasse sie festhalten und richte den Oberkörper im Hüftstütz langsam bis zur sitzenden Haltung auf.

5. Beinheben.

Man setze sich auf einen Stuhl, stütze die Hände seitwärts auf und hebe die Beine bis zur Horizontale hoch. (Sehr anstrengend für die Bauchmuskeln, aber instruktiv!)

Das Einatmen ist am leichtesten, das langsame Ausatmen am schwersten. Man richte sich nach der Tabelle. Die Einatmung muß im Verlaufe der Übungen immer schneller und doch tief genug erfolgen, die Ausatmung immer langsamer und ganz gleichmäßig. Ich halte es für eine unnütze Spielerei, übertrieben langsam einatmen zu lassen wie Sefferi. Es hat praktisch ja gar keinen Wert, im Gegenteil. Auf das Atemhalten und lange gleichmäßige Ausatmen ist allein Wert zu legen.

Der Sänger muß lernen, in 1 Sekunde ganz tief einzuatmen, dies ist für das Textsingen wichtig, wo ihm oft nur wenig Zeit zum Einatmen geboten ist.

Das Atemanhalten dehne man nicht über $1^1/_2$ Minuten aus; schon wer den Atem die Hälfte dieser Zeit hält, kann zufrieden sein. Das Ausatmen kann man natürlich nicht lange genug ausdehnen, doch halte ich 30 Sekunden für völlig genug, denn die längsten Koloraturen dauern kaum 15 Sekunden. Hier feiert Energie und fester Wille, langsam und gleichmäßig (nicht keuchend und stoßweise) auszuatmen, seinen höchsten Triumph. **Nur wer langsam, leise und zurückhaltend ausatmen gelernt hat, wird Töne lange festhalten und spinnen können. Übertriebene Atmungsübungen führen zu Lungendehnung (3 Minuten tauchende Perlenfischer).**

Atmungs-Tabelle.

Individuell verfahren! Vorsichtig, aber zielbewußt trainieren!

Einatmen	Halten	Ausatmen	
stets 1 Sekunde	5	5 Sek.	Anfangs als tonlose Ausatmungsübung auf s langsam, weich entströmem lassen; dann auf hm und hng tönend auf einem Ton. Nur Kopfpiano ohne anzuschwellen.
	10	10	
	15	10	
	20	10	
	20	15	
	1	20	
	1	25	
	1	30—y	

Ich halte es für verkehrt, alle möglichen Unterarten der Atmung (z. B. Schlüsselbeinatmung usw.) üben zu lassen. Nur Tiefdruckatmung, denn in ihr sind alle Atmungsarten aufs beste vereinigt. Je kräftiger der Organismus, um so schneller kann in der Tabelle ohne Gefahr fortgeschritten werden, bei schwächlichen, blutarmen Damen verfahre man langsam und doppelt vorsichtig!

Es ist natürlich spleeniger Unsinn, die Fähigkeit, immer höhere Töne singen zu können, von der Atmungssekundenzahl abhängig zu machen, d. h. zu behaupten, ein hohes C könne nur jemand singen, der 90 Sekunden Atmungssumme (Summe der drei Phasen der Atmung) besitzt. So schön eine derartige Atembeherrschung auch ist, mit der Erzielung der Tonhöhe hat diese Lehre nichts zu tun, sie spricht allen physiologischen

Gesetzen Hohn. Die Spannung der Stimmbandmuskeln ist maßgebend, sowie der Luftdruck. Wie kommt Sefferi auf die Zahl 90 beim hohen C, auf welche Gesetze stützt er sich dabei? Wir sahen, daß der höchste Ton der schwerste ist, nicht des Atems wegen (obgleich natürlich der Atem bei jedem Ton wichtig ist), sondern der erhöhten Muskelspannung der Stimmbänder wegen und der Schwierigkeit, den bei den höchsten Tönen am meisten zum Aufsteigen neigenden Kehlkopf zu fixieren.

Das Resultat des Studiums der Tiefdruckatmung muß wie in der Theorie erwähnt sein:

1. Unhörbares Einatmen.
2. Atem langsam gleichmäßig ausströmen lassen = spinnen.
3. Nur soviel Luft ausströmen lassen, als zur Tonbildung nötig; piano (keine wilde Luft!) Atem zurückhalten!

Die Atmungsübungen sind als Turnübungen zu betrachten. Den Anfänger beim Singen nicht mit Tiefatmen peinigen! Er krampft sonst nur und weiß nicht, was er mit dem vielen Atem beginnen soll, und er soll doch die Luft zurückhalten lernen.

B. Vorbereitende Übungen im Ansatzrohr usw.

Die Kehlkopfmuskeln werden durch das Singen selbst geübt, beim Üben des betreffenden Tones nehmen die Stimmlippenmuskeln von selbst das richtige Maß der Spannung an. Die Kräftigung der Halsmuskeln und die Lockerung des Kehlkopfes und Zungenbeines kann der Sänger durch (vorsichtige!) Massage des Halses und Kehlkopfes bewirken.

Man erfaßt den Kehlkopf vorsichtig an beiden Seiten mit dem Daumen und Mittelfinger und bewegt ihn (jeglichen Kiefer- und Halsmuskeldruck ausschaltend) vorsichtig nach rechts und links, ebenso verfährt man beim ein Stück darüber liegenden Zungenbein. Hierdurch werden sowohl die Halsmuskeln gekräftigt, als auch steigt der Kehlkopf leichter nach unten. Ferner ist es ratsam, das Platysma, den oberen Hauthalsmuskel, zu massieren. Man macht hierzu den Mund ganz breit, stemmt die Zungenspitze unten gegen die unteren Schneidezähne und spannt die Halshaut an. Hierauf faßt man mit dem Daumen und Mittelfinger der linken Hand an je einen aufsteigenden Unterkieferast (Daumen links, Mittelfinger rechts) und streicht die gespannte Haut nach

der Mitte zu, bis die beiden Finger sich treffen. Am besten wird die Bewegung mit Senken und Heben des Unterkiefers und Lockerung des Zungenbeins verbunden.

1. Gähnübung.

Man übe bei geschlossenem Munde aber auf die Brust herabgezogenem Unterkiefer, vorgeschobenem Munde und eingezogenen Wangen ein unterdrücktes Gähnen. Hierdurch wird der Rachen sehr geweitet. Die Zunge tritt mit großer Spannung in den Mundhöhlenboden. Zugleich denke man an ng.

Es tritt das Gefühl ein, als ob Wasser im Gehörgang wäre. Dies verstopfte, taube Gefühl entsteht, weil beim Herausziehen des Unterkiefers und bei der Spannung des Mundhöhlenbodens die Eustachische Röhre gezerrt wird. Mit Kuckuckruf verbinden!

Aktive Übungen des weichen Gaumens sind zu unterlassen, weil die Rachenschnürer mehr Schaden stiften. Die gelähmte Gaumenvorstellung ist ratsamer; der weiche Gaumen wird am besten durch richtiges Singen geübt. — Betreffs des weichen Gaumens teile ich die Ansicht der Lilli Lehmann nicht, die bewußte Beherrschung des weichen Gaumens fordert.

2. Nasenflügelzusammenziehen.

Das Zusammenpressen und Herunterziehen der Nasenflügel bewirkt die richtige innere Gaumentätigkeit. Weitung des Rachens ohne falsches Mundaufreißen. (Manche Schüler blähen anfangs die Nasenflügel auf statt sie zusammenzuziehen.)

3. Übungen des Unterkiefers.

Sie dienen dazu, den Zahnton unmöglich zu machen, sowie den falschen Druck der Kaumuskeln zu beseitigen.

1. Ziehe den Unterkiefer auf die Brust herab.
2. Bewege ihn vorsichtig rechts und links.
3. Mache kreisende Bewegungen. (Vorsichtig, damit keine Luxation des Unterkiefers eintritt, damit der Unterkiefer sein Gelenk nicht verläßt!) Man hält am besten bei der Übung den Mittelfinger jeder Hand vor das Ohr an die Stelle, wo das Gelenk sich befindet.
4. **Ziehe den Unterkiefer nach vorn und unten!** Beim Vorschieben dürfen die Kiefer nicht zu eng sein, sonst Zahnton

(Engländer!). Hierdurch wird der Mundhöhlenboden gespannt, das Zungenbein nach vorn oben gezogen zugleich mit der Zungenwurzel. Der Kinn-Zungenbeinmuskel wird gekräftigt. (Das dicke Unterkinn berühmter Sänger!) Das Kinn muß im Profil schräg direkt in die Brust übergehen. Kein Halseinschnitt.

4. Lippenübungen.

1. Schiebe die Lippen vor und stülpe sie von innen nach außen um. Schalltrichterform! Backen dabei einziehen!
2. Lege ein Streichholz horizontal zwischen Nasenwurzel und Oberlippe und suche es mit der Oberlippe festzuhalten. Es darf beim Singen nicht hinunterfallen. (Diese von mir gefundene Übung ist nicht mit dem albernen Kork zwischen die Zähne klemmen und Zunge mit dem Löffelstiel niederdrücken zu verwechseln!)
3. Presse die Lippen zusammen (wie beim p).
4. Ziehe die Mundwinkel ein als ob du Grübchen in den Backen machen wolltest!

5. Zungenübungen.

Anmerkung: Den Zungenübungen Feuchtingers, der dabei den Daumen in den Mund stecken läßt, sowie Dr. Wirz', der dem Schüler bewußte Zusammenziehungen des Zungenrückens (Kontraktionskerne) beibringen will, stehe ich sehr skeptisch gegenüber, da der Schlund sich dabei gerade leicht krampfhaft zuschnürt.

Die Zungenübungen sind die schwersten, aber auch die wichtigsten, denn wie erwähnt, ist die Zunge der wichtigste Muskel des Ansatzrohrs. Die Zunge soll ein Resonanzboden der Mundhöhle werden. Die Zungenspitze muß wie ein Hammer hart und beweglich sein.

1. Stecke die Zunge weit heraus und ziehe sie langsam zurück.
2. Man suche die beiden Seitenränder zu heben, so daß sie in der Mitte gefurcht ist (sehr wichtig!), ja man suche die Seitenränder ganz einander zu nähern. Dieselbe Übung bei weit herausgestreckter Zunge viel schwerer.
3. Man stecke die Zunge so weit als möglich heraus, nehme sie vorsichtig zubeißend zwischen die Zähne, hebe die Spitze möglichst und massiere das so gespannte Platysma.

4. Man stemme die Zungenspitze hinter den oberen Schneidezähnen an und dränge die untere Zungenmitte nach vorn zwischen die Schneidezähne (eventuell mit Halsmassage, wenn große Spannung vorhanden ist).
5. Man taste mit der Zungenspitze den ganzen harten Gaumen bis ganz hinten ab, so daß die Mundhöhle vorn fast leer ist.
6. Man stemme die Zungenspitze unten an die unteren Schneidezähne fest an und wälze die Zunge heraus (nehme sie womöglich dabei zwischen die Zähne und hebe und senke den Unterkiefer). Wird die Beweglichkeit durch zu kurzes Zungenbändchen sehr behindert, so ist zur Durchschneidung zu raten. Kleine Operation.

Ein Teil dieser wichtigen Zungenübungen ist vom Verfasser selbst zusammengestellt worden, welcher seine von Natur sehr dicke Zunge durch fleißige Arbeit höhlen und geschmeidig machen mußte. Soweit es nach dem Bau und der Dicke der Zunge möglich ist, setzen diese Zungenturnübungen das Ansatzrohr in den Stand, die möglichst besten Töne zu erzeugen. Wohlverstanden sind es nur vorbereitende Übungen, **beim Singen selbst muß die Zunge ganz ruhig liegen, am besten indem die Spitze locker an den unteren Schneidezähnen anstößt.** Nicht unbedingt nötig! Bei manchen guten Sängern ist die Zungenspitze hoch erhoben. Hauptsache ist, daß die Zungenwurzel nach vorn geschoben ist und der Rachen weit ist. —

Das Beobachten der Zunge und des weichen Gaumens beim Singen ist zu unterlassen, da der Mund zu weit aufgerissen wird und alles in falsche Spannung gerät.

Grundfalsch ist es, den Schüler die Zunge tief halten zu lassen, meist wird der Ton kehlig durch falschen Druck der Zunge auf den Kehlkopf. **Sofort, nachdem die Zunge mit der Konsonantenbildung fertig ist, legt sie sich wieder ruhig hin. — — Kehlkopfübungen ohne Singen sind schädlich; jede aktive Konzentrierung der Gedanken auf den Kehlkopf ist zu verbieten.** Die äußeren mimischen willkürlichen Muskeln regulieren beim guten Sänger die inneren unwillkürlichen Kehlkopfmuskeln.

Bei der Bildung von Vokalen ist die Zunge wie der Fechter in der Deckung, bei der Konsonantenbildung erfolgt schnell der Ausfall, und sofort geht sie in Deckung zurück. — —

Die Probe aufs Exempel, ob die richtige Pfeifringeinstellung bei langem, schmalem Rohr, offener Nase und weitem Schlund gelungen ist, bildet die Ausführung des Rufes Kuckuck, welcher fleißig geübt die Höhlen sehr weit formt. Gefühl einer hohlen Flasche, Klang wie eine Hohlpfeife (Okarina). Der Unterkiefer muß nach vorn unten gezogen werden, Backen ein-, Oberlippe abziehen und an kung denken!

Von großer Bedeutung ist die Schleimhaut des Stimmorgans. Wie die äußere Haut, muß auch die Schleimhaut der Nase, des Rachens und des Kehlkopfes abgehärtet sein, um Katarrhe zu vermeiden. Wer sich stimmlich wohl fühlt und richtig singt, braucht keine Nasenduschе, jedoch der zu Rachenkatarrh neigende Sänger. Die Nasenduschen mit physiologischer Kochsalzlösung sind wichtig, weil der Nasenschleim wohl vorn in der Nasenhöhle durch Schnauben beseitigt werden kann, aber sehr schwer der in der Gegend der Choanen befindliche. Man kaufe sich eine Glasbirne und fülle sie mit 5—7 pro milliger Salzlösung (d. h. 5—7 Gramm Kochsalz auf 1 Liter Wasser), dem man auch etwas Milch zusetzen kann. Wer verwöhnt ist, kann das Wasser anfangs lauwarm nehmen, gehe aber bald zum kalten über, da er sich so viel weniger leicht erkältet.

Man führe die Spitze der Glasbirne abwechselnd in das linke und rechte Nasenloch ein und lasse das Wasser durch den Luftdruck durch die Nasenhöhle fließen und speie es zum Mund heraus in einen Eimer. Wer geschickt ist, kann das Wasser auch zum andern Nasenloch (nicht aus dem Mund heraus!) ausfließen lassen. Will man den Zufluß des Wassers unterbrechen, so schließt man mit dem Zeigefinger die größere äußere, obere Öffnung. Anfangs ist die Nasenduschе unangenehm, ja ekelhaft, aber bald erkennt der Sänger die wunderbare, erfrischende, schleimbefreiende Wirkung und kann dies innere Reinigungsbad nicht mehr entbehren. Wenn auch nicht täglich, so soll wenigstens einmal wöchentlich eine Duschе gemacht werden. Der Anfänger halte sich nach beendeter Duschе ein Taschentuch vor Mund und Nase und atme in dasselbe aus, um Erkältungen vorzubeugen; ebenso verlasse er nicht zu schnell das Haus. Bei Mittelohrkatarrh und zu engen Nasengängen ist die Nasenduschе besser

zu unterlassen. Das Gurgeln wird am zweckmäßigsten liegend mit derselben Lösung gemacht, da die Flüssigkeit viel tiefer in den Schlund gelangt als beim Stehen.

Die meisten Rachen- und Kehlkopfkatarrhe werden durch richtiges Singen geheilt.

Zweites Kapitel.

Praktische Tonbildung.

A. Allgemeines.

Es leuchtet ein, daß bei der Praxis der Tonbildung ein Lehrer am wenigsten entbehrt werden kann, denn trotz aller guten Buchlehren gewöhnt sich ein Schüler in kurzer Zeit zu leicht alle möglichen Fehler und Unmanieren an; auch ist das eigene Gehör weniger fein als das fremde, und gerade der Schüler, der am fehlerhaftesten singt, hat selbst das relativ schlechteste Gehör, ist daher des Lehrers am meisten bedürftig. Das Buch muß sich also auf gute Winke beschränken, wie sie der aufmerksame Leser sicher schon beim Studium der Theorie, wo stets auf die Praxis hingewiesen wurde (denn was ist Theorie ohne Praxis?), mehrfach wahrgenommen haben wird. **Die Kontrolle muß aber unbedingt der Lehrer übernehmen, im Anfang des Studiums häufiger, dreimal, später wenigstens einmal wöchentlich.** Nach der Ausbildung sind ab und zu Kontrollstunden zu nehmen!

Am besten für den Lehrer ist es, wenn er seinen Schüler roh und unausgebildet als modellierbaren Ton empfängt, an dem vor ihm kein anderer Lehrer herumexperimentiert hat. Bei weitem undankbarer ist es, wenn der Schüler schon durch mehrere Hände gegangen ist. Oft hat er da Falsches gelernt, sein Stimmorgan ist verbildet oder teilweise ruiniert. Angewöhnte Fehler abzugewöhnen ist schwieriger, als ein neues Gebäude von Grund an aufzubauen. Hat der neue Lehrer etwas aus der Stimme gemacht, so nehmen alle früheren den Ruhm in Anspruch, die Stimme gebildet zu haben. Der Grund, weshalb der Schüler von einem zum anderen Lehrer geht, ja zu gleicher Zeit mehrere hat, liegt darin, daß es leider wenig gute Gesanglehrer gibt. Doch urteile man nicht eher, als bis man mehrere Schüler desselben Lehrers schlecht hat singen hören.

Wenn ein Schüler im Glauben, nicht schnell genug Fortschritte zu machen, sich von einem guten zu einem schlechten Lehrer wendet, ist er allerdings zu bedauern. Wäre erst die Zeit da, wo jeder Lehrer sein Können vor einer Kommission ausgezeichneter Stimmbildner in staatlicher Prüfung praktisch beweisen müßte, bevor er unterrichten darf! Der Schüler mag sich eine Lehre merken: Der Unterricht ist der schlechteste, in dem über den Ton selbst am wenigsten gesprochen, in dem sogleich Tonleitern auf allen Vokalen, Solfeggien, ja Lieder und Arien gesungen werden. Das ist kein Gesangunterricht, sondern Musikmacherei.

Ein guter Klavierbegleiter verrichtet dieselben Dienste und ist billiger. Der gute Lehrer bildet und veredelt den Ton, daß er dem Ideal am nächsten kommt. Lied und Arie sind das Dach des Stimmgebäudes, nicht das Fundament. Wer so weit ist, ein Lied singen zu können, kann (abgesehen von der Schwierigkeit und dem Umfang) alles singen. Wohlverstanden nur von Tonbildung wird geredet; denn in jedem Liede kommen alle Vokale und die wichtigsten Konsonanten vor. Die Noten sind bei der wahren Tonbildung Nebensache, in der „Musik"gesangstunde Hauptsache.

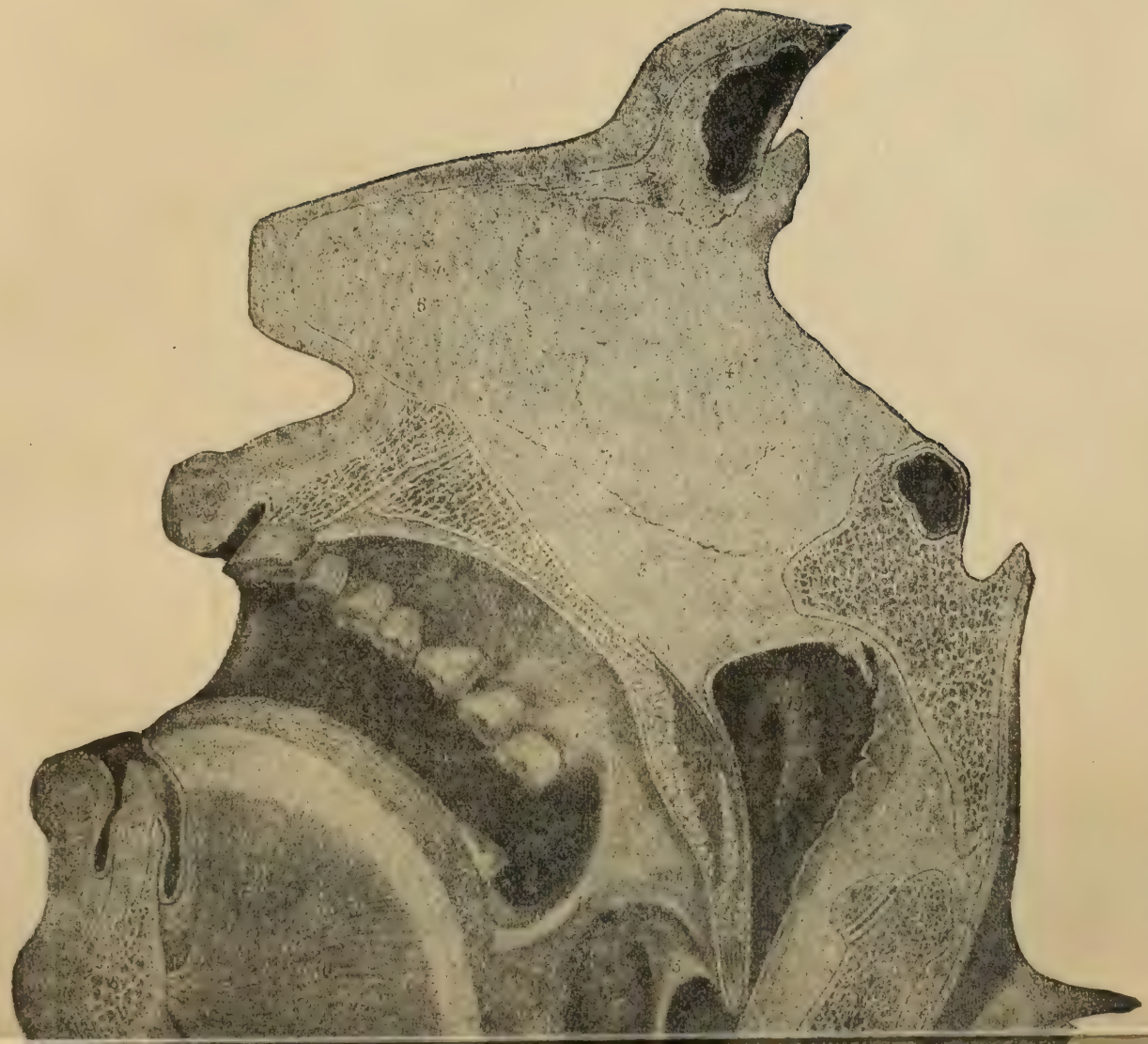
Wer zum Vergnügen singt, mag Musikmacherei treiben, der Berufsänger aber soll Tonbildung studieren. Dem Dilettanten werden ernste, mühselige Tonstudien langweilig sein, dem wahren Kunstjünger ein Genuß.

Wie heutzutage leider in allen Wissenschaften der Überblick über das Ganze zugunsten des Spezialistentums verloren gegangen ist, so auch beim Gesangstudium. Ein Teil des weiten Gebietes wird spezialistisch gründlich beackert, aber das Ganze vernachlässigt. Der eine Lehrer ist auf Atmungsstauübungen versessen, der andere auf theoretische anatomisch-physiologische Studien, der dritte auf einseitige Kopfresonanzübungen nach Müller-Brunow. Es ist an der Zeit, z. B. die übertriebenen Verhimmelungen der Müller-Brunowschen Methode auf das rechte Maß zurückzuführen. Viele Lehrer betrachten sein Buch als die Quintessenz aller Stimmbildung. Mit den großen Fortschritten der Tonbildung unbekannt, fehlt ihnen das Verständnis für die vielen Lücken und Schwächen des Meisters, den zu vertreten sie sich allein berufen fühlen. Gewiß hat Müller-Brunow große Verdienste um die Ausbildung der Oberresonanz und um die Verschmelzung aller Konsonanten und Vokale, aber die Unterresonanz bleibt völlig brach liegen, und in

der Höhe kommt der Schüler beim Pianoüben nicht aus dem Kopfklang heraus. Über die richtige Atmung, den Pfeifton, die Verschmelzung der 3 Register schweigt sich Müller-Brunow ganz aus. Die Vorstellung, den Atem steil nach oben zu treiben, führt zu kleinen piepsigen Kopfstimmen, weil der Unterklang fehlt, der nur durch die Vorstellung, den Ton nach unten zu nehmen, d. h. den Atem zurückzuhalten, gewonnen werden kann. Vergeblich sucht man auch bei dem Lehrer des „primären" Tons Sätze, die die Wichtigkeit des weiten Schlundes zur Erhöhung der Innenresonanz und den Wert des Druckes der Lippen- und Nasenmuskeln hervorheben. Da stehen die Werke von Ch. Lunn und Fr. Schmitt doch auf bedeutend größerer Höhe und dabei ist Schmitts Buch über 70 Jahre alt!

Es kommt vor, daß Schüler durch falsche Atmungsübungen (Stauen, Tierstimmenimitation) ihre Stimme ruiniert haben, ehe sie einen Ton gesungen haben, dabei sind sie alt geworden und haben Tausende verstudiert! Von der ersten Stunde an muß mit allem begonnen werden, was zum Singen gehört: Atmung und Resonanz. Die Singstimme muß aus dem idealen Sprechton entwickelt werden. Es ist ein großes Glück für den Schüler, einen guten Lehrer zu haben, derselbe muß ein wunderfeines Gehör für Tonhöhe und Gesangstimbre aufweisen können, dazu psychologisch-akustische und anatomisch-physiologische Bildung. Der gute Lehrer braucht keine schöne Stimme zu besitzen, aber eine richtig gebildete, sonst kann er die guten Töne nicht von den falschen unterscheiden. Viele Leute glauben, sie müßten zu einem Lehrer gehen, der dieselbe Stimme singt wie sie selbst; das ist natürlich unnötig, ein guter Lehrer kann alle Stimmen gleich gut bilden. Wenn freilich die Schüler nur wie Papageien dressiert werden, sollen sie zu Lehrern ihrer eigenen Stimmgattung sich begeben.

Die Ausbildungszeit hängt von der Tüchtigkeit des Lehrers sowie dem Talent und Fleiß des Schülers ab. Wie mancher Schüler glaubt fertig zu sein, wenn er bei einem Lehrer eine gewisse Anzahl Partien einstudiert hat! Von Tonbildung ist so gut wie keine Rede gewesen. Er wundert sich über schlechte Kritiken und hält den Kritiker in seiner Verblendung für dumm oder mißgünstig, zumal es unter Bühnenkollegen Brauch ist, dem schlechtesten Sänger Schmeicheleien über seine schöne Stimme zu machen, da sie sich keinen Feind schaffen wollen durch offenes

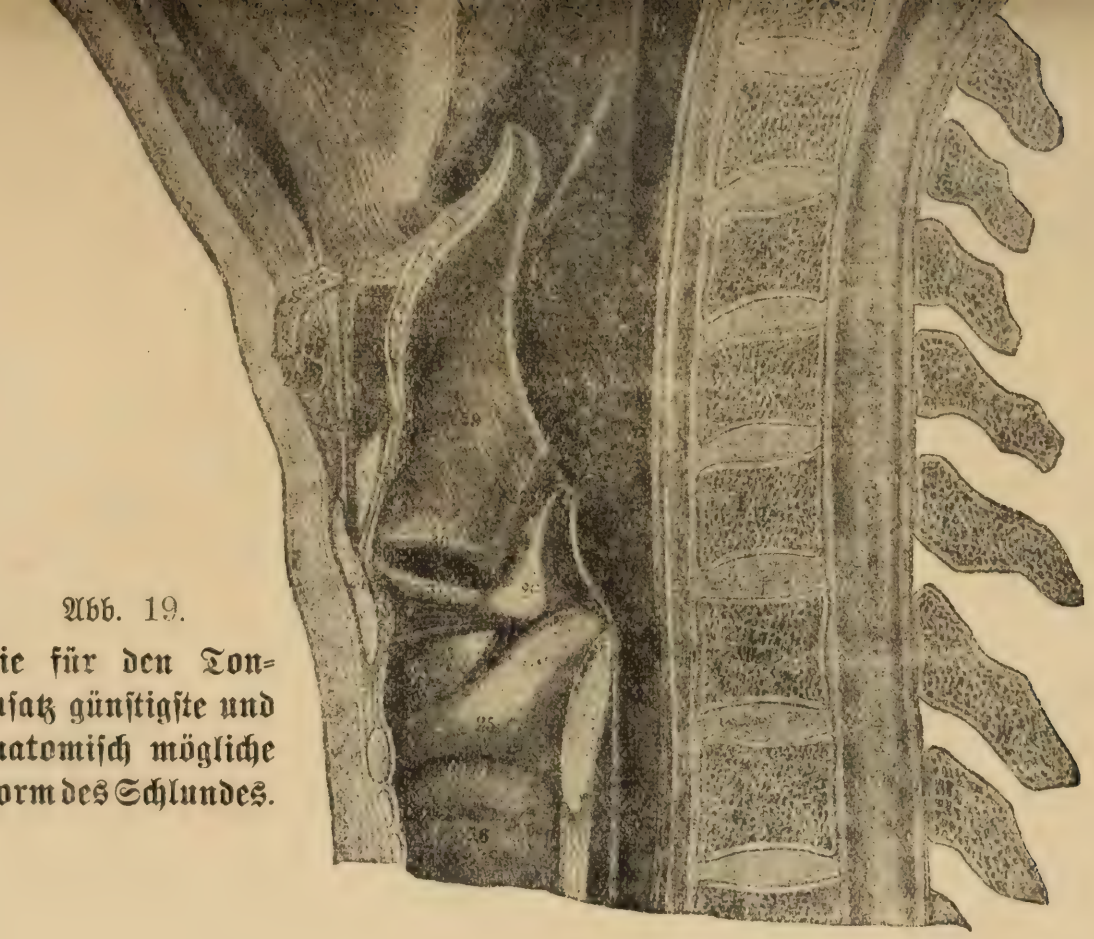


A. Nasenrachen.

1 Stirnbein.
2 Keilbein.
3 Hinterhauptbein.
4 Siebbein.
5 Pflugscharbein.
6 Viereckiger Knorpel.
7 Oberkiefer.
8 Unterkiefer.
9 Zungenbein.
10 Kinnkiefermuskel.
11 Kinnzungenbeinmuskel.

B. Mundrachen.

12 Ohrspeicheldrüsengang.
13 Gaumensegel.
14 Zungengaumenbogen.
15 Rachengaumenbogen.
16 Rachenkehldeckelbogen.
17 Interstitium arcuarium.
18 Gaumentonsille.
19 Ohrtrompetenmündung.
20 Bursa mucosa subhy.
21 Membr. hyothyr.
22 Membr. hyoepiglott.
24 Schildknorpel.



25 Ringknorpel.
26 Aryknorpel.
27 Wrisbergknorpel.
28 Kehldeckel.
29 Plica aryepiglott.
30 Taschenlippe.
31 Stimmlippe.
32 Morgagn. Ventrikel.
33 Musc. thyr.-aryt.
34 Musc. crico-aryt.
35 Musc. aryt. transv.
36 Luftröhre.
37 Speiseröhre.

Abb. 19.

Die für den Tonansatz günstigste und anatomisch mögliche Form des Schlundes.

abfälliges Urteil. Manche Lehrer scheren ihre sämtlichen Schüler über einen Kamm, gleichgültig ob sie mit freien oder unfreien Stimmen zu ihnen kommen. 7—10 Jahre soll der Schüler studieren nach ihrer Lehre, am liebsten so lange, bis er alt und grau geworden ist. Die geringste Zeit dürfte auch bei bestem Unterricht zwei Jahre (1. Jahr Entwicklung der Mittelstimme, 2. Jahr Vollstimme und Text) betragen. Bei unfreien Stimmen kann getrost die doppelte Zeit gerechnet werden. Der Sänger lernt natürlich nie aus, es handelt sich hierbei nur um die Zeit, in der die Stimme die Anstrengungen der Partien auszuhalten hinreichend gekräftigt ist und nicht mehr falsch gebraucht wird (und zwar besonders im Forte). Die Muskeln müssen erst allmählich die nötige Kraft erhalten, der Sänger wird mehr und mehr seine Stimme kennen und beherrschen lernen, der Ton wächst erst nach und nach durch Atmung und Resonanzvergrößerung. Singen ist Turnen, nur mit viel kleineren, zarteren Muskeln. Eine Riesenwelle gleich zum Beginn des Turnunterrichts zu machen, wird kaum jemandem einfallen, aber die Stimmuskeln werden oft ohne Gewissensbisse überanstrengt. **Nach erfolgter Ausbildung muß größte Leichtigkeit der Tonbildung herrschen, durch höchste Kunst muß alles Natur erscheinen wie bei der Nachtigall.**

Neben der Tonbildung muß der Sänger die Elemente der Musik studieren, auch ist es ratsam, daß er Klavier spielen lernt. Zuerst lasse der Lehrer den neuen Schüler irgendein leichtes Lied (am besten Volkslied) singen, damit er ein Urteil über den Charakter und die Fehler der Stimme gewinnt. Er vermeide es, sich schwerere und unbekanntere Arien vorsingen zu lassen, weil er durch die Noten sonst zu sehr vom Tone abgelenkt wird. Bei einer musikalisch dankbaren Arie wird er sonst eine schlechtere Stimme zu leicht günstiger beurteilen, als sie es verdient.

Der größte Tadel, der ausgesprochen werden kann, ist: Der Schüler singt nach der oder jener Methode. Das größte Lob: Der Schüler singt schön, weich, leicht, scheinbar „wie ihm der Schnabel gewachsen" ist! „Durch Kunst zur Natur!"

B. Hilfsmittel zur Erzeugung idealer Töne.

1. Gehör und Nachahmung.

Die Hauptrolle bei der Erzeugung idealer Töne spielt das Ohr. Nur durch dieses lernt der Sänger gute Töne von schlechten unterscheiden.

Die Feinheit des Gehörs geht parallel mit den Fortschritten der eignen Stimmbildung. Nur wer selbst richtig singt, kann völlig richtig hören und lehren. Fremde Stimmen zu beurteilen ist viel leichter als die eigne. Je gröber das Ohr ist, um so mehr bedarf es des Vorsingens richtiger Töne, welche anfangs viel leichter durch Nachahmung gelingen. Ein Schüler, dessen Lehrer falsch singt, hat es naturgemäß viel schwerer, gut hören zu lernen. Der gute Ton muß bewußt und unbewußt nachgeahmt werden, der schlechte verabscheut und unterlassen werden. Je mehr die richtigen Muskeln arbeiten und die falschen zurücktreten, um so besser Gehör und Gesang. Das Hören der eigenen Obertöne im Kopf ist keineswegs immer ein Beweis dafür, daß der Ton gut ist. Der Ton kann bei zugequetschtem Hals in den Kopf getrieben sein. Stark braucht nicht gut zu sein, denn die schöne Stimme ist gerade weich durch Ausmerzen der höchsten schrillen Obertöne (bes. beim I̅ und E̅). Sich selbst richtig zu hören ist auch deshalb so schwer, weil es drei Leitungen für den selbst erzeugten Ton gibt: 1. den Weg von außen (Trommelfell, Mittelohr usw.), der bei der Beurteilung fremder Stimmen allein in Frage kommt und 2. den beim guten eignen Gesang viel wichtigeren inneren Weg durch die Ohrtrompete vom Nasenrachen aus. Da beim guten Sänger der Nasenrachenraum offen bleibt, ist bei ihm die letztere Leitung weit bedeutungsvoller. 3. kommt noch die Fortpflanzung des Tons durch die Kopfknochen hinzu, die bei resonanzreichem Gesang sicherlich Berücksichtigung verdient. Da nur der gute Sänger richtig hört, ist es klar, daß es eitel Pfuscherei ist, wenn Pianisten, Dirigenten usw. es wagen, Gesangunterricht zu erteilen. Ihr Gehör und Gebiet ist ein ganz anderes und jedes Reich groß genug, um nicht von Unbefugten überschritten zu werden. — Viele Kapellmeister halten richtig gebildete Stimmen für klein, weil sie den Brüllton im Ohr haben. Andere den Gaumenton für ideal und den freien Ton für Knödel (Direktor Erler).

Die Beobachtung, daß die besten Sänger gewöhnlich schlechte Lehrer und die von Natur weniger bevorzugten Sänger die besten Pädagogen sind, stellt nur einen scheinbaren Widerspruch dar. Durch Wegräumen der Fehler schärft der Sänger sein Ohr und lernt die Kniffe des Lehrens: Die von Natur freien Stimmen gelangen nicht so zur scharfen Selbstbeobachtung der Gefühle und Empfindungen beim Singen, weil eben fast alles vorhanden war. Auch haben die ausübenden großen Sänger keine Zeitzum

Unterrichten, sie singen und gastieren und finden keine Muße, sich mit den Stimmproblemen zu beschäftigen. Sie verderben oft die Stimmen, weil sie nichts von ihrem Werdegang verstehen. Sie wollen gleich den fertigen Vollton erzwingen und kennen nicht die vielen Übergangsstadien. Der Dirigent wieder betrachtet die Stimme als fertiges Instrument und bedenkt nicht, daß die Unreinheiten des Sängers nicht auf unmusikalischem Gehör beruhen, sondern auf der Unausgeglichenheit der Resonanzen. Das Einstudieren der Partien ist erst der zweite Teil des Singstudiums, welches der Ausbildung zum Instrument folgt. Da muß gewiß mancher Sänger einem tüchtigen Dirigenten oft dankbar sein, der ihm geholfen hat, rhythmisch zu werden und seinem Instrument den rechten Ausdruck zu verleihen! Keineswegs darf aber der Kapellmeister sich deshalb für einen befugten Stimmbildner halten. Dieser Anmaßung begegnet man nur zu oft.

2. Atemführung und Atemgefühl.

Die Wichtigkeit der drei senkrecht übereinander liegenden Hohlräume Luftröhre, Kehlraum, Nasenrachenraum, sowie die Bedeutung des Atemzurückhaltens haben wir bereits würdigen gelernt. Damit nun jeder Ton ideal erzeugt wird, muß der Sänger lernen, den Kehlraum zu weiten, was durch den Gedanken erreicht wird, den Atem richtig zu führen. Hierbei spielt die Phantasie, die Willensvorstellung eine zauberhafte Rolle. Wir stellen uns vor, als sängen wir die Töne nicht nach vorn gerade zum Munde heraus, sondern setzten dieselben innen in der Nase an und zögen den Atem senkrecht nach unten durch Kehle und Brust in den Unterleib hinein. Je höher der Ton, um so höher und steiler rückwärts der gedachte Ansatz. Auch der tiefste Ton muß oben im Kopf angesetzt sein. Erst muß der gute Sänger sich die Resonanzhöhlen weit denken, ehe er den Ton nach unten zu singt. Dem aufwärts treibenden Atemdruck setzt der Wille den gleichen Gegendruck nach unten zu entgegen.

1. Bei dem Gefühl, als ginge der Atem beim Singen nur nach oben, besteht Kopfklang.

2. Wenn das Gefühl besteht, als sauge man die Luft trinkend ein bei tiefstehendem Kehlkopf und weitem Schlund, aber ziemlich geringer abwärts wirkender Kraft, so ist gemischter Klang vorhanden.

3. Wenn der rücklaufend gefühlte Atem mit starkem Willen und Druck von der Zungenspitze gegen die Brust bei großer Bauchpresse gerichtet wird, entsteht das Volltonforte, das natürlich auch gemischt, aber am meisten mit Unterklang gesättigt ist. Der Schwellton ist eine Kombination von 1, 2 und 3 und um so vollendeter, je unauffälliger der Übergang zueinander gelingt. Der Ton sitzt im Gefühl mehr hinten im Rachen.

Die Pfeile deuten die Empfindung der inneren Atemrichtung an.

Die Atemempfindungen und Bilder wechseln mannigfaltig je nach Stimmreife, Tonhöhe, Tonlänge und Art der Vokale. Der reife Sänger hat trotz großen Muskeltonus das Gefühl, als sänge er lose „nur auf dem Atem", was schon die Altitaliener kannten. Sein ganzes geweitetes und verlängertes Ansatzrohr ist mit einer zur Nase aufsteigenden Dampfwolke gefüllt. Selbst unter der Oberlippe fühlt er den Atem als kühlen Hauch hervorquellen. Bei lange gehaltenen Tönen scheint die Wolke stillzustehen, manchmal wie eine Dampfsäge blitzschnell auf- und niederzugehen, ja selbst zurückzulaufen. Letztere Empfindung tritt gewöhnlich beim Forte auf. Der unter der Oberlippe gefühlte Atem erbringt nicht notwendig den Beweis für die Güte des Tones, welcher trotzdem flach sein kann. Erst wenn er mit dem Gefühl des gähnenden Schlundes vereint ist, ist er wirklich gut.

3. Gähngefühl und weite Kehlraumvorstellung.

Wie der Anblick eines weit geöffneten Rachens sofort fast gegen unsern Willen (Anstand) tiefes Gähnen erzeugt, so läßt der feste Gedanke daran bald den falschen Druck der Hals- und Schlundmuskeln aufhören. Die Schlundmuskeln, die sonst nur gewöhnt sind, den Bissen zu formen und zu drücken, bleiben infolgedessen ruhig, passiv und stehen der losen Tonentfaltung nicht mehr hindernd entgegen. — Trotzdem gibt es viele Sänger, welche nicht zu quetschen glauben und es doch jahrelang nicht lassen können. Oft sind die Lehrer hieran schuld, die ihre Schüler beim Singen das Zäpfchen hochziehen heißen. Dies spezielle Denken an das Heben des weichen Gaumens ist für den Anfänger genau so schädlich, wie die Vorstellung der drei ineinander zusammengeflossenen großen Resonanzhöhlen nützlich ist. Das Gefühl des Anfängers beim richtigen Ton-

ansatz ist zuerst ein passives. Die Rachenschnürer, die früher überwogen, treten mehr und mehr zurück und die wenigen Längsmuskeln des Schlundes, die weitend wirken (z. B. stylo pharyng. usw.), fangen von selbst, da die schnürenden Antagonisten ruhen, aktiv zu arbeiten an. Mit zunehmender Reife nimmt das aktive Kehlraumweiten mehr zu. Der Kehlkopf bleibt tief unten in Ruhe, die gefährlichen Kehlkopfheber treten in den Hintergrund, während die Kehlkopffesthalter und Herabzieher (M. sternothyr.) immer kräftiger anschwellen. Das Zungenbein entfernt sich weit vom Kehlkopf nach oben vorn, der Abstand der zwei Stimmlippenpaare vergrößert sich, der Sinus Morgagni der Sängerventrikel bläht sich auf; die dicke Zungenwurzel wird aus dem Rachen heraus nach oben vorn in den durch tiefe Unterkiefersenkung geräumig gemachten Mundhöhlenboden gezogen. Der oben von Luschka in seinem Atlas gezeigte anatomisch größtmögliche Kehlraum (Fig. 19) ist beim Sänger Tatsache geworden, wie die eigene Beobachtung und die Röntgenphotographien beweisen. Die Behauptung des Amerikaners Taylor in seiner „Reform der Stimmbildung", meine Lehre vom weiten Schlunde sei „ziemlich unwissenschaftlich und oberflächlich", ist also falsch und ungerecht. Die wahre Wissenschaft ist stets der Bundesgenosse der Kunst. — Einen breiten Raum nimmt beim Kunstsänger die Beherrschung des weichen Gaumens und Atems ein. **Der reife Sänger hat das Gefühl, als hätte er einen Gummiball (Ziehharmonika) im Halse, den er immer von innen durch Lufteinblasen recht ausdehnen will. Diese Vorstellung fällt mit dem Gähngefühl, dem herunterhängenden Unterkiefer und dem Lufttrinken beim Singen zusammen.** Hierdurch kommt auch das Gefühl, als fiele der Ton auf das Zwerchfell und spränge wie von einer Sprungfedermatratze in den Kopf zurück.

Da der Fehler der zu straffen Hals- und Gaumenspannung bei dem Deutschen den der zu lockeren Haltung tausendfach überwiegt, empfiehlt sich anfangs meist als Hilfsmittel (Näselsänger natürlich ausgeschlossen):

4. Die psychologische Vorstellung des gelähmten weichen Gaumens (Näseln).

Der Näselton ist anfangs nur Hilfston und noch nicht der Idealton; er ist noch zu locker, aber resonanzreich; er mildert die falsche

Zungenwurzel-, Gaumen- und Rachenspannung und läßt den Sitz im Kopfe leichter finden. Sobald dem Sänger dieser Ton auf allen Vokalen leicht, willkürlich zu Gebote steht, hat er bald die Fähigkeit gewonnen, durch Willen und richtige Gaumenbogenspannung den Näselton zu einem dem Idealton nahestehenden zu gestalten. Das fällt Vielen gar nicht so leicht. Man denke an den eigenen französischen Schulunterricht. Wie viele Deutsche lernen Wörter wie on, mon, non, bon, oncle, un nie richtig aussprechen, immer hört man statt des Nasalen einen engen, festen Klang mit einem K am Ende! Auch im Deutschen haben wir einige passende Wörter: bang, Engel, Hängen, Hoffnung. Erst übe man den Näselton auf ong, hierauf ein O, welches genau an der Stelle des ong sitzen muß, bei allmählich stärkerer Spannung: ong — ŏ. Bald wird man die Kunst lernen, einen Vokal in einem Atem näselnd oder ohne Näselton hervorzubringen, ohne daß die Atemführung sich ändert. Der Näselton stört am wenigsten bei O, A, U, am meisten bei E und I. **In der Höhe kann der Näselton anfangs gar nicht genug übertrieben werden, da er sich immer weniger vom Idealton unterscheiden läßt.** In der Mittellage dagegen muß sich der Sänger hüten, den Ton zu locker nasaliert anzusetzen, da dies auch vom Laien gehört wird, wennschon der Ton auch resonanzreich klingt. Er kann wohl an ng denken, muß aber den Ton so formen, daß er nicht zu locker bleibt. Eine gute Kontrolle hierfür gibt das Zuhalten der Nase beim Singen eines Vokals. Wird der Ton leiser, so ist der Ton falsch näselnd, verändert er seinen Klang nicht, so ist er gut. Ohne nasale Resonanz keine Weichheit, kein Glanz, keine Ausdauer, kein großer Umfang, keine richtige Atmung. Der Lehrer versuche erst, ob der Ton ohne übertriebenes Nasale gut klingt. Manchem Schüler schadet diese Vorstellung.

Staktato-Ansatzübung.

Man versuche bei geöffnetem, vorgeschobenem Munde und weitem Rachen (man stelle sich vor, die Zunge sei hierbei muldenförmig vertieft in der Mitte, die Seitenränder hoch gehoben, ebenso die Zungenspitze bis zur Nase, obwohl sie unten an den Schneidezähnen liegen bleibt) staccato ein hông, hông, hông in die Nase herauf zu spritzen. Hierdurch wird die höchste Resonanz und der richtige Sitz des Tones gefunden. Siehe

auch den Kuckucksruf, der an derselben Stelle sitzt, nur geschlossener ist und mehr Pfeiftonbeimischung aufweist.

Ebenso übe man mit breitem lachenden Mund in Gähnstellung staccato hng hng in Oktavsprüngen.

5. Der Gedanke an U und Ü, die konzentriertesten Pfeiftöne.

Der Gedanke an U spielt bei der Tonbildung schon vom ersten Vokale o ab die größte Rolle. Der Ton wird hierdurch allmählich dunkler, runder, konzentrierter (anfangs scheinbar dumpfer, hohler); die Resonanzhöhlen werden am geräumigsten; der Kehlkopf bleibt unten. **So fällt auch der schädliche willkürliche Druck auf den Kehlkopf weg, wodurch der Ton gepreßt und kehlig würde. Es werden alle Vokale bei größter Verlängerung der Resonanzhöhlen und möglichst geringer Ansatzrohränderung entwickelt.** Später muß durch größere Innen- und Breitspannung der zu dunkle Klang erhellt werden, was um so leichter wird, je richtiger der Ton sitzt. **Der fertige Ton ist helldunkel.**

Während die U-Vorstellung für die Vokale A und O von Bedeutung ist, kommt der Gedanke an den Umlaut Ü beim Ö, Ē und Ī sowie bei der Verdichtung der hohen Töne der gemischten Stimme in Betracht. U und Ü sind für den idealen Klang am wichtigsten, aber auch andere Vokale kommen, wenn auch seltener, in Frage. So ist es von Vorteil, beim Ēsingen an Ī zu denken, um dem Ton den höchsten Sitz zu geben. In der Höhe auch an den offeneren Vokal denken lassen, wenn der Hals sich zuschnüren will, besonders im Forte der Schwelltöne auf engen Vokalen.

6. Vorstellung des passiven gelähmten Unterkiefers und der aktive Zug.

Diese Vorstellung läßt den schädlichen Druck der Kaumuskeln und das Überwiegen der Kehlkopfheber aufhören. So wird der gequetschte, kiefrig-zahnige und kehlige Klang ausgeschaltet.

Mit zunehmender Reife darf der Sänger es wagen, die Vorstellung des passiv locker herunterhängenden Kiefers zu verlassen und mit Vorteil einen aktiven Zug nach unten und vorn ausüben. Hierdurch wird das Ansatzrohr länger und tiefer, indem die Zungenwurzel aus dem Rachen

in den Mundhöhlenboden gedrängt wird. Subluxation! Beim Vokal A und O ist der Zug nach vorn gerichtet, beim U nach vorn unten, beim engen e und i schräg nach vorn oben. Beim ē ī hat der gute Sänger

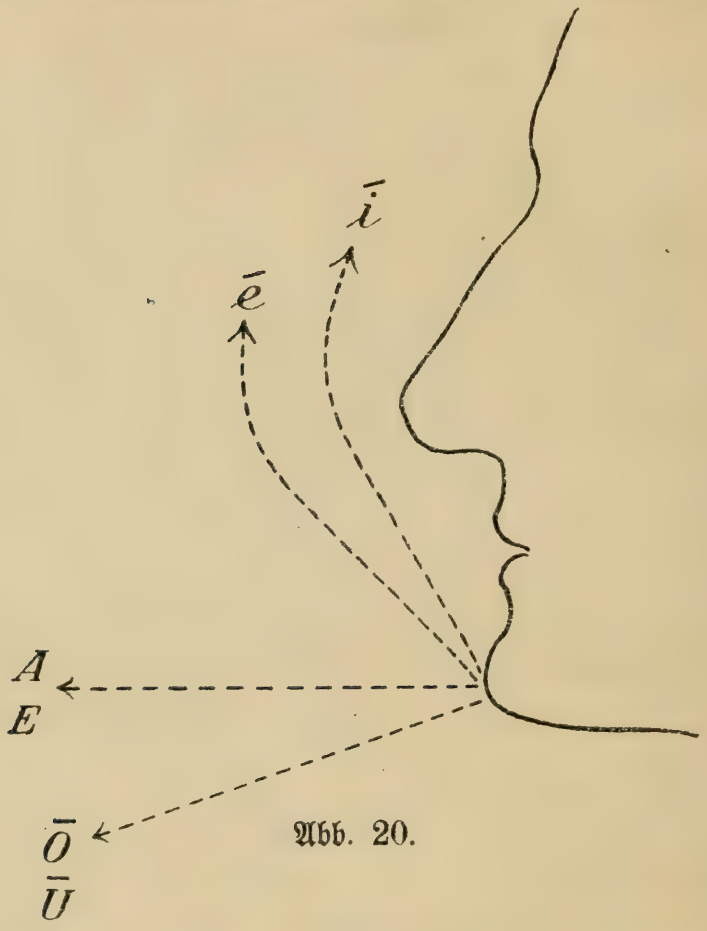


Abb. 20.

die Empfindung, als würde der zur Nadelspitze ausgezogene Unterkiefer bogenförmig nach oben zur Nasenspitze gezogen! Breitspannung bei i am größten.

7. Die Klangdehnung.

Die eigentliche Schönheit des Singens wird durch die Klangdehnung, das verlängernde Ausziehen der Töne bewirkt. Gerade diese Vokaldehnung bildet den Unterschied zwischen Sprache und Gesang. Der Takt wird darum nicht verschleppt, aber die Resonanz soviel und solange als möglich ausgenützt. Hierdurch entsteht das Atemzurückhalten, weil die Luft in kleinen sicheren Stößen herausgespritzt wird, und das herrliche lockere Vibrato- und Legato-Tonspinnen. Das entsetzliche Hacken und

Herausstoßen der Töne schwindet bei der Klangdehnungsvorstellung mehr und mehr. Man übt am besten derart, daß man sich eine zu singende Note viermal im Geist gedruckt vorstellt. 1 ganze 𝅝 in $^4/_4$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥. Zugleich denke man an h(ŏ)ng, um den Ton rein und ideal zu erhalten. Z. B.: u usw.

Die offenen Formen der engen dunklen Vokale U — Ü werden bei der (jung) (jüngst)
Klangdehnung fast zu geschlossenen jūng, jüngst. Natürlich sind aber die O-Klänge in dort und Dom, die Ö-Klänge in gönnt und höhnt deutlich auch beim Singen voneinander zu unterscheiden und dürfen nicht enge o und ö werden. Auch die kurzen A werden gedehnt je nach der Notenlänge: Găng gesungen wie Gāng, krănk = krānk usw. ĭ in minnt soll ü ähnlich klingen, nicht eng und hell wie in mīr. Es leuchtet ein, daß die Klangdehnung das richtige Takthalten, den Rhythmus, sehr begünstigen wird. Beim Klangdehnen soll marschiert, taktiert werden und der Sänger soll sich schlagen, um den ganzen Körper rhythmisch zu machen (Dalcroze).

C. Der ideale Tonansatz.

Die Kennzeichen des guten Tones sind Leichtigkeit, Schönheit, Weichheit, Rundung, Helldunkel, Reinheit, Lockerheit, Frische, Ausdauer. Der ideale Tonansatz erfordert einen sehr komplizierten Apparat. Der Wille setzt die Muskeln des Kehlkopfes (Stimmlippeneinsatz) und der Artikulation (Lippe, Zunge, Gaumen, Mundhöhlen und Rachenmuskeln) in Tätigkeit. Zwar nehmen auch beim flachen oder schlechten Kunstsänger durch Gehör und Tonvorstellung die Kehlkopfmuskeln automatisch die nötige Stimmlippenspannung vor, ebenso wie durch den Gedanken an den Vokal die Muskeln denselben richtig formen; der ideale Sänger formt das Ansatzrohr aber bewußt denkend, seine Vokale klingen rund gemischt, also ganz anders als die oberflächlichen physiologischen. Der Idealton hat sparsamsten Luftverbrauch, offenen Nasenrachenraum und weiten Kehlraum zur Voraussetzung. Die Kehlkopfmuskeln (beide Spanner) arbeiten bei jedem Tone zusammen; der schlechte Sänger braucht mehr einzelne Muskeln, die er aber mehr anstrengen muß. Die Ursache des schlechten

Ansatzes ist entweder Krankheit oder schlechte Ausbildung des Stimmorgans: Drücken und Quetschen. Die Folge ist: Ermüdung und früher Verlust der Stimme. **Richtiger hygienischer Ansatz ist nur mündlich durch richtig singenden und hörenden Lehrer lernbar. Der durch Nachahmung gut singende Sänger kann nie ein so guter Lehrer werden wie der bewußt schön singende.**

D. Die Mundstellung beim Singen.

Die richtige Mund- und Lippenhaltung ist beim Singen von größter Wichtigkeit. Wie überall liegt auch bei der Mundöffnung die Wahrheit in der Mitte. Bei zu weit geöffnetem Munde muß der Ton flach und schrill klingen, weil er zu offen ist und keine Abrundung erfahren hat, ganz abgesehen davon, daß ein zu weit geöffneter Mund einen häßlichen, unästhetischen Eindruck hervorruft. Sind hingegen die Kiefer nicht genügend von einander entfernt, ist der Mund zu wenig geöffnet, so klingt der Ton leicht gequetscht, kiefrig und zahnig, da die Tonwellen zu wenig Platz haben, sich voll auszubreiten. Beim engen e (See) und i (gib) ist die Mundöffnung am kleinsten, beim A aber am größten. An der Mundstellung kann man, auch wenn man die Töne nicht hören würde, sofort erkennen, ob der Sänger richtig oder falsch, gut oder schlecht singt. **Nichts ist verkehrter, als den Mund weit öffnen zu heißen! Hier steckt das bisher nie auszurotten gewesene Mißverständnis. Die Schlundweite ist die Hauptsache, nicht die Mundweite!** Bei zu offenem Mund gerät der Rachen in falsche Spannung und schnürt sich erst recht zu, statt sich zu weiten. Die Schlundweite erzielt der Sänger am leichtesten durch starke Unterkiefersenkung und Gähnvorstellung. Der Unterkiefer muß zugleich auch nach vorn geschoben werden. So tritt die Zungenwurzel aus dem Kehlraum in den Mundhöhlenboden und bewirkt die größte Halsweitung bei diesen engen Vokalen.

Die Töne, welche bei der von den Italienern vorgeschriebenen „breiten, lächelnden" Mundstellung entstehen, dürften, trotz der Berühmtheit der altitalienischen Methode, kaum immer unserem Klangideal entsprechen, denn das Ansatzrohr wird breit und kurz, der Klang hell, grell, wie der südliche Himmel selbst. Halbbreite Mundstellung nur auf e, i, a anwenden. Natürlich singen die berühmten italienischen Sänger, deren Stimmen helldunkel sind, Caruso, Bonci, Battistini usw., auch mit langem

Ansatzrohr. Wenn die Stimmen von Sängern, welche mit breitem Munde singen, nicht grell klingen, so ist daraus nicht der Schluß zu ziehen, daß die Mundstellung belanglos für die gute Tonbildung ist, sondern daß die Stimmen in Pfeifstellung noch viel schöneren Wohllaut aufweisen würden. Bei langjährigem Singen in reiner Breitformation ohne Verlängerung nimmt auch das von Natur weichste Organ allmählich harten, scharfen Klang an.

Die Lippen des guten Kunstsängers formen beim Singen aller Vokale einen festen, elastischen Ring, sie sind stets vorgeschoben: Pfeifstellung. Die Backen erscheinen eingezogen, zumal der Unterkiefer herabgezogen ist. (Langes, schmales Ansatzrohr! Lippenschalltrichter.) So klingen alle Vokale durch Ausmerzung hoher, schriller Obertöne weich und helldunkel. In der Höhe neigt der unfertige oder schlecht gebildete Sänger am meisten dazu, den Mund zu verbreitern und die Lippen zurückzuziehen, statt dieselben vorzuschieben. Ist beim guten Vokalisten schon in der Mittellage das Rohr verlängert, so ist dies in der Höhe noch viel mehr der Fall. Am häßlichsten klingen bei breitem Munde und angeklemmter Oberlippe die hohen Forte-Töne auf den Vokalen a, e und i. Das gute Höhen-A wird in U-Formation, das enge e, i in ö-, ü-Stellung gebildet, ohne des hellen, glänzenden Timbres zu ermangeln. Beim e und i ist die Oberlippe zugleich umgestülpt, so daß der untere Rand der oberen Schneidezähne sichtbar wird. Beim Sprechen ist der Lippenring bei a, e, i lange nicht so nötig als beim Singen, weil die Vokale infolge der fehlenden Vokaldehnung nicht so lange gehalten werden und der helle, grelle Klang daher nicht so zu fürchten ist. Trotz der Spannung des Lippenringes müssen die Lippen isoliert arbeiten lernen; der gefährliche Kaumuskeldruck, der sich leicht vergesellschaften will, muß beseitigt sein. **Die Mundstellung hängt von der inneren Reife der Vokalklangformen ab.** Bei o—u runder vorgeschobener Mund. Bei e, i, a mehr ovale Form, am meisten bei i. Erst Längsstellung bei allen Vokalen. Später werden e, i breiter (ä—e, ö—e, ü—i), heller, ohne flach zu sein. Je weniger die Rachenweite beim Singen eines Vokals durch den folgenden Konsonanten ungünstig beeinflußt wird, um so leichter ist die richtige Mundpfeifstellung vorhanden. Der Vokal entwickelt sich also von innen nach außen. Schon aus dieser einfachen Erwägung geht hervor, daß der Vokalismus, die Phonation, anfangs die Hauptrolle beim Singen

spielt. Es ist ein Unsinn, zu zeitig scharfe Konsonantierung (Artikulation), deutliche Aussprache von einem Anfänger erzwingen zu wollen, denn sobald er energisch artikuliert, muß er das Ansatzrohr verengen, die Aussprache wird besser, aber der Vokalklang leidet. Man kann behaupten: wie bei zunehmender Innenreife der Vokale die richtige Mund- und Lippenform sich einstellt, nimmt beim idealen Sänger die Schärfe der Aussprache in gleicher Weise zu: Die Lippen können sich mehr und mehr spannen, ohne daß sich der Rachen verengt, die Wangen sich einziehen und kontrahieren, ohne daß Kiefer- und Quetschton erfolgt, die Zungenspitze darf mit starkem Druck die Konsonanten bilden, ohne daß der harte Brustansatz droht oder sich falscher Druck auf Zungenwurzel und Kehlkopf fortpflanzt.

E. Das Singen.

Der Prozeß des öffentlichen Singens soll folgendermaßen vor sich gehen:

Vorbereitung. Der Sänger steht ungezwungen gerade auf beiden Füßen, die Arme hängen locker herab, der Kopf ist etwas gehoben, die Schultern sind leicht zurückgezogen.

Tiefdruckatmung = erhöhte Brust, weich eingezogener Unterleib, Atemhalten = Stimmritzenschluß (Pause).

Ansatz. Mund bei Vokalen etwa daumenbreit geöffnet. Weiter Kehlraum, langes schmales Ansatzrohr, Pfeifstellung, Lippenring (Lippenschalltrichter). Nasenflügelkontraktion. Die Kehlkopfmuskeln nehmen die dem zu singenden Tone entsprechende Spannung an; die fixierenden Muskeln halten den Kehlkopf fest, die Ansatzrohrmuskeln formen sich entsprechend.

Tonerzeugung. Die Luft wird durch Bauchmuskeldruck langsam zurückhaltend ausgelassen, der Ton wird, indem die Willensvorstellung die Richtung des Luftstroms umkehrt, von der inneren Nase durch den weiten Schlund gleichsam gähnend eingesogen, gesponnen, während das innere Ohr seine Reinheit und sein Klanggepräge kontrolliert. Brust bleibt erhoben, damit das Zwerchfell sich gut zusammenzieht (Stütze!). Untere Rippen nach außen drücken, Unterleib einziehen. Alle Körperhöhlenluft klingt mit.

Drittes Kapitel.

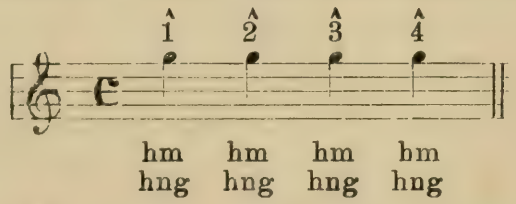
I. Die Resonanzübungen auf M und Ng.

Die Summübungen auf m und ng eröffnen zweckmäßig den Gesangunterricht. Sie bilden den Übergang von den vorbereitenden Atmungs-, Gähn-, Lippen-, Zungen- und Kieferübungen zum eigentlichen Gesang und eignen sich vorzüglich zur Selbstbeobachtung und zum Studium der Resonanz und Atemführung. Der Resonant der Nasenhöhle M regt zunächst die Luft des Nasenrachenraumes, später auch die der vorn durch die Lippen geschlossenen Mundhöhle zum Mittönen an. Die Mitschwingung der Luft geschieht teils direkt vom Rachen aus, teils indirekt durch Leitung vom Boden der Nasenhöhle aus. Hier befindet sich die dünne, gut leitende Gaumenknochenplatte, welche zugleich die Decke der darunterliegenden Mundhöhle bildet. Das gesummte M und Ng steht den Vokalen am nächsten, sie werden daher auch Halbvokale oder Klinger genannt. Die beiden Laute unterscheiden sich anfangs im Klange nur unwesentlich voneinander. Das M wird bei erschlafft herunterhängendem weichen Gaumen gebildet, indem durch die Nase gesungen wird. Die Ng-übung ist die Entspannungs- und Idealansatzübung, da sie in breiter, lockerer Gähnstellung ausgeführt wird, wodurch alle falschen Spannungen beseitigt werden und der Nasenrachen und Kehlraum sich öffnen. Die hoch erhobene Zungenwurzel ist aus dem Rachen in die Mundhöhle gedrängt, der Unterkiefer hängt wie gelähmt: Gähnen!

Wie beim Singen das vorzeitige forte stets gefährlich ist, weil es zur Mitbewegung falscher Muskelgruppen, ja unzweckmäßiger Kehlkopfarbeit verführt, so auch bei den Resonanzübungen. Die Luftmenge sei klein, ihr Druck groß. Wenn die gedachte Umkehrung des Luftstromes von oben nach unten zu im piano vorgenommen wird, stellt sich sofort automatisch der weiche Stimmlippenklangeinsatz (Kopfansatz!) ein. Beim festen Klangeinsatz werden die Töne scheinbar unten in der Brust angesetzt (Brustansatz!). Jener Einsatz macht die Stimme weich, glänzend, ausdauernd; dieser hart, gehackt, spröde. Der Kopfansatz bewirkt Leichtigkeit der Stimme und ein lockeres, schwebendes Legato. Der harte Einsatz läßt die Töne stark, aber herausgeschleudert erscheinen, ohne rechte Verbindung untereinander. Bei unfreien Stimmen klingen die Summlaute auf M und Ng

anfangs dumpf, wie äm und än, weil infolge der dicken Zunge der Raum hinter der Zunge unter dem weichen Gaumen und über dem Kehlkopfeingang, sehr verkleinert ist, so daß die Luft weniger mitklingen kann. Es ist von Vorteil, bei M den Unterkiefer recht tief fallen zu lassen, weil die Höhlen hierdurch länger und schmaler werden, und der Kehlkopf sich tiefer stellt. Beim Mundvorschieben müssen sich die Lippen möglichst weit innen mit ihren Schleimhautflächen (nicht der äußeren Haut) berühren, damit das Ansatzrohr bei der Bildung des folgenden Vokals gleich recht verlängert bleibt. Den Anfang der Klangverstärkung bemerkt der Schüler zuerst an einem Surren und Schwirren im Kopf und in der Nase (Ober-, Teil-, Partialtöne stellen sich ein!). Später fühlt der Sänger den Atem in der Nase und Mundhöhle. Bei M kitzelt es ihn eigentümlich auf den Lippen, so daß er sich am liebsten auf sie beißen möchte. Zuletzt nimmt das Dröhnen so zu, daß sich selbst Kopfweh einstellt. Der Sänger lasse sich nicht verführen, die Resonanz willkürlich vergrößern zu wollen, wodurch der lockere Klang nur Einbuße erleidet. Das Zusammenziehen der Nasenflügel[1]) ist von großem Einfluß auf die Spannung des weichen Gaumens, also auf die Weitung des Rachens. Die Summübung bildet die Grundlage sowohl für den Sprechton als Sington. Ich gehe hierbei vom natürlichen Sprechen aus. So wichtig ich die Atemübungen (1. Atemhalten, 2. Entströmenlassen des Atems in langsamer gleichmäßiger Folge auf tonlosem s, f, sch bei erhobenem Brustkorb, der nicht sinken darf) auch an und für sich halte, so unzweckmäßig erscheint es mir, beim Summen und Singen tief einatmen und die Töne lange halten zu lassen, weil leicht etwas Unnatürliches, Festes in Haltung und Ton des Schülers ommt. Die Atmungsübungen müssen dem Singen voraus und parallel gehen. Bei hohen Stimmen spreche man von oben nach unten auf dem hohen g (bei tiefen auf e_1).

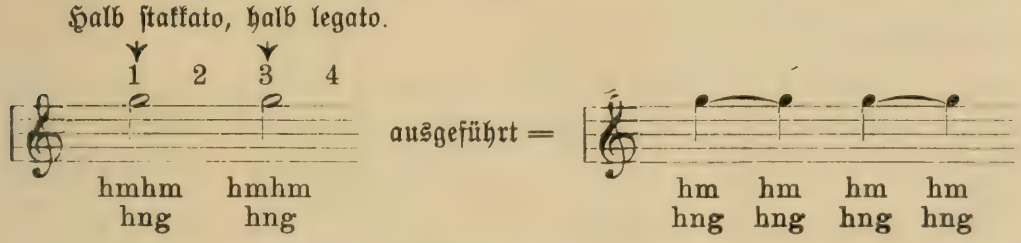
Staktatoartig anzuführen. Piano! Erst Kopftonpiano, später Brustpiano.



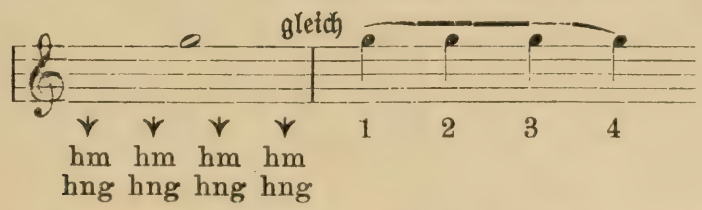
[1]) Es hat auch den kosmetischen Nutzen, die Form der Nase zu verschönern.

Im Geist die Atemstöße zählend, 1 2 3 4 und kopfnickend. Dies einfache Experiment fällt, mit Kopfansatz ausgeführt, schwerer als man denken sollte. Sprechton und Sington müssen zusammenfallen, der Ansatz beider muß der gleiche werden.

Während M in der Vokalformation (langes schmales Rohr) gebildet wird, soll das entspannende Ng bei breitem, lachend geöffnetem Mund geübt werden. Hierauf spreche man



dann viermal hintereinander ohne Absatz. Vier gedachte Atemspritzer



So ist der Schüler, ohne zu wissen, aus dem Sprechen ins Singen gekommen. Er hat den Kopfansatz, das Legato, Stakkato, Vibrato und die Klangdehnung zugleich kennen gelernt, und die nun folgende Vokalbildung ist herrlich vorbereitet. So hält mancher kurzatmige Schüler leicht in der ersten Lektion das M oder Ng ohne neu einzuatmen 3 Takte lang, gerade weil er von der Atmung durch das gedachte Zählen der Atemstöße bis $12 = 3 \times 4$ abgelenkt wird und unbewußt den atemsparenden, weichen Einsatz benutzt hat. — —

II. Die Klinger und die übrigen Sprechlaute.

Nach Beherrschung der Summübungen werden die Klinger w, n, l, s, j, bei welchen die Zunge beteiligt ist und der Mund breit geöffnet wird, geübt. Der schwerste, lehrreichste Konsonant für Sprache und Gesang ist das Zungen-R. Wer ein gutes R bildet, kann alle anderen Konsonanten gut bilden. Da das R den Zungenmuskel selbst übt, kann

man es auch zu den Zungenübungen zählen. R allein ist im Anfang meist zu schwer, leichter fällt es in Verbindung mit T (tr), F (fr), P (pr) und K (kr). Wer eine schwerbewegliche Zunge hat, so daß das R ihm Schwierigkeit bereitet, lernt es am leichtesten, wenn er versucht, ganz schnell T und D zu sprechen, TDTD oder Tilit, Tilit. Hierdurch wird die Zunge immer beweglicher, und allmählich gelingt es, das Zungen-R ohne Pause rollend nur mit der Zungenspitze ohne Druck zu bilden. Pipipipi-prr, fifififi-frr, titititi-tr, toto-trrr. Zungen-R ist der Konsonantentriller.

R piano zu üben ist den meisten Anfängern unmöglich, es muß zuerst ganz energisch forte am harten Gaumen trommelnd versucht werden, da die Zungenspitze sonst nicht rollt und das R gaumig wird. Erst wenn die Zunge gehorcht, kann der Sänger das Zungen-R piano singen. Dem anlautenden R setzt man zweckmäßig ein gedachtes hö vor: Ring = höring. Ebenso hängt man dem r im Auslaute ein ö an. hier = hierö. Auch muß das Zungen-R fleißig durch Deklamieren geübt werden: Schwer heran braust Sturmeswetter, dräuend rasselt Donnersgrollen usw. Das r mit Kopfpiano ausgeführt, fällt den meisten Schülern leichter als mit Brustpiano.

mf *mf* *mf* *mf*

Trrr . . . . r Trrr . . . r
Pr. . . . . r
Fr. . . . . r
Kr . . . rrr
R . . . . . rr
Fritz
Prinz
Krieg
Trietzt.

Es ist ratsam, l, m und n anfangs piano zu üben und die Verstärkung nur von unten durch Bauchmuskeldruck (nicht Zungendruck!) zu bewerkstelligen. l, n, s, ng und r lassen sich anfangs nur bei breitem Mund gut bilden.

sss . . . . . s nnn . . . . . n	Atemstöße von oben nach unten denken!
lll . . . . . l w . . . . . w j . . . . . j	Alles leise, druckloß in einem klingenden Atemstrom (piano).

Für Sänger, denen das S Schwierigkeiten macht, entweder weil sie lispeln oder es wenigstens zu weich bilden, empfiehlt es sich, Staccato-Sprechübungen zu machen: hiß hiß hiß. Der Sänger muß sich bemühen, das Wort blitzartig als einen Laut hervorzubringen. Bald wird das S schärfer werden. Sprechübung: Sieh, wie sehr der Haß das Herz zehrt! Atem anfangs bei geschlossenem Kiefer mit starker Bauchpresse auf die unteren Schneidezähne lenken.

Beim L möge der Sänger an den Vokal I denken, dadurch wird es heller, leichter, lockerer.

Es ist zwecklos, die Verschlußlaute allein zu üben, also nur mit Vokalen verbunden.

Die Konsonanten n, l, d und besonders m und b müssen explosionsartig, knallartig entströmen, ohne daß der Atem herausgeschleudert wird und ohne festen, harten Ansatz, also bei weichem Ansatz und zurückgehaltenem Atem. Dabei dürfen die tönenden Konsonanten nicht harte werden, also aus d darf nicht t, aus b nicht p, aus g nicht k werden.

II b) Resonanzübung der Konsonanten.

Wenn die Konsonanten n, l, r, w, j und s jeder für sich gut klingen, muß es das Bestreben des Sängers sein, dieselben ebenso bilden zu lernen, ohne den Mund breit zu machen (wodurch der nachfolgende Vokal leicht flach würde und zu viel Zeit zur Bildung brauchte) und die Gaumenkonsonanten (z. B. g, k, ch) so schnell zu bilden, daß der folgende Vokal frei klingt. Das beste Hilfsmittel für die Konsonantenresonanz ist ein gesummtes M, das den anderen Konsonanten vorangehen und folgen soll. Das erste M wird lange summend, tonfangend piano gehalten, dann wird das mit den anderen Konsonanten verbundene Schluß-M blitzschnell angeschlossen, z. B. Mmm . . . . klm, mklmklmklm (klingt wie kulm oder kilm). Also keinen Vokal dazwischen *singen wollen*, es entsteht natür-

lich durch die Verbindung des M mit anderen Konsonanten ein E—I-ähnlicher Zwischenvokal, also:

MlmMlm[1]) ... klingt oft hintereinander wie Lömmel oder Lümmel, zuerst m ... m wie mumm klingend.

MbMbMb klingt oft hintereinander wie bömm.

MP .... „ „ „ „ pömm.

MNMN. . „ „ „ „ mönn.

MTMT . . „ „ „ „ tömm.

MWMW. „ „ „ „ wömm.

MchMch[2]) „ „ „ „ chimm.

MKMK. . „ „ „ „ kimm.

Dann zusammengesetzte Konsonanten:

MBlMBl wie Blimm klingend.		Mschrmschr wie Schirm klingend.	
MknMkn „	Knimm „	Mprmpr . . „	Primm „
MstrMstr „	Strimm „	Mtrmtr . . . „	Trumm „
Mbrmbr . „	Brumm „	Mfrmfr . . . „	Frumm „
Mkrmkr . „	Krumm „	Mrmr . . . . „	Rum „
Mklmkl . „	Klömm „		

Bei der Übung ist große Energie, auch Druck nötig, um dem Tone durch Innenresonanz idealen Lippenklang zu verschaffen. Erst wenn der Ton sitzt, läßt der Druck nach. Folge: Bewegliche Zunge, Senkung der Zungenwurzel und Weitung der Resonanzhöhlen.

Diese Konsonantenresonanzübung zieht auch die Vokale nach vorn und läßt so Konsonant und Vokal wunderbar zum resonanzreichen Lippenklang verschmelzen (nicht flacher Lippenklang).

Ebenso wie die Resonanzenübung die Vokalbildung, so bereitet die Konsonantenresonanzübung den Weg für das Textsingen vor, außerdem hilft sie den Gaumenton beseitigen, und weil das Ansatzrohr verlängert ist, beseitigt sie das flache Singen. Außerdem fleißig Zungen- und Lippenübungen allein vornehmen.

---

[1]) Das L genau an der Stelle des M bilden wollen; Mund etwas vorgeschoben und Oberlippe etwas herabgezogen.

[2]) Das Ch recht vorn, d. h. mit vorgeschobenem Zungenrücken bilden, was besonders Süddeutschen und Tirolern schwer fällt.

Viertes Kapitel.

I. Die ideale Umformung der Vokalklänge.

A. Allgemeines.

Die richtige Bildung der Vokale kann nur vom Kopfton-U [1]) aus erfolgen. Grundbedingung für die Erzeugung ist der sparsamste Luftverbrauch, das längste Ansatzrohr und der weiteste Schlund.

Es entsteht durch stetes Wachsen der 3 Resonanzen eine ganz neue runde, weiche, umfangreiche Stimme, wobei die unten erwähnten Veränderungen durchlaufen werden.

Der Weg bei freien Stimmen ist natürlich kürzer als bei unfreien.

Der Klang der in der Entwicklung begriffenen Vokale ist sehr wechselnd trotz richtiger Muskeltätigkeit.

Heute haben sie belegten, heiseren Charakter, morgen klingen sie unrein, obgleich der Sänger musikalisch ist, dann wieder wacklig und zittrig [2]). Manchmal knacken sie eigentümlich oder versagen ganz. Das Kiekſen kommt daher, daß die beiden Stimmlippenspanner noch getrennt arbeiten. Die ideale Ausbildung ähnelt sehr den Vorgängen beim Stimmwechsel. Der Sänger soll nicht fürchten, die Stimme zu verlieren; ruhig soll er bei solchen Indispositionen die Entscheidung, ob er singen kann, seinem Lehrer überlassen, der, wenn eine wirkliche Heiserkeit vorliegt, dem Stimmorgan Ruhe und Schonung angedeihen lassen wird. Auch dürfte bei den eigentümlichen Rauhigkeiten eine durch den erhöhten Stoffwechsel erhöhte Schleimabsonderung auf den Stimmlippen in Frage kommen, ähnlich dem erhöhten Auswurf beim Studium der Tiefdruckatmung. **Flach ausge-**

[1]) Nur bei ganz hohlen Stimmen ist i am Platz.

[2]) Bei flachen, freien Frauenstimmen kann sich vorübergehend Neigung zu gaumigen Tönen einstellen. Alle diese Veränderungen treten bei einzeln gesungenen Tönen viel auffallender hervor wie bei Skalen. Es ist daher sehr wohl möglich, daß manche Lehrer diese oft sehr feinen Zustände beobachten würden, wenn sie mehr einzelne Töne statt Tonleitern singen ließen. So werden gewiß öfters äußere Einflüsse angenommen, wenn innere vorliegen, weil sie dem Lehrer nicht bekannt sind.

bildeten Stimmen sind diese Belegtheiten sowie die allmählichen Läuterungsprozesse unbekannt, etwaige Indispositionen entspringen stets äußeren Einflüssen (Erkältungen, Katarrhen) usw.

Ein gut gebildeter Sänger neigt weder zu Erkältungen, noch braucht er bei jeder Indisposition gleich abzusagen, weil er seine Muskeln beherrscht. Natürlich ist die Stimme von der Stimmung abhängig. **Die Erscheinungen sind nicht zu verwechseln mit dem totalen Ruinieren von seiten unfähiger Lehrer durch forciertes Ausatmen** (Tierstimmenimitation, Stöhnen, Stauen, „morsche Muskeln", „Stimmkrisen"). Der Lehrer muß dem Schüler bei diesen Zuständen als helfender und beratender Freund zur Seite stehen, da der Schüler leicht melancholisch und nervös wird und den Glauben an sich verlieren will. Lyrische Stimmen gelangen leichter in den gemischten Klang und haben weniger zu kämpfen als dramatische, welche stärkere und weniger kontraktile Muskeln haben. Also nicht, wie man erwarten sollte, treten diese Zustände mehr bei zarteren Personen auf als gerade bei muskulöseren. Sie treten 1. am stärksten im zweiten halben Jahre des Studiums auf, weil die Mittelstimme oft schon in die Vollstimme übergehen will, 2. trotz vorsichtigster Ausbildung: piano-Singen, Atemzurückhalten, 3. auch auf in der Mittellage, wo von falscher anstrengender Stimmbandspannung am wenigsten die Rede sein kann. Sie rühren also nur von der idealen Verschmelzung der 3 Resonanzen her. Die Rauhigkeiten beeinträchtigen das Üben absolut nicht. Ebensowenig stört meine Schüler die durch erhöhten Stoffwechsel bedingte Schleimabsonderung.

Sorgfältige Kehlkopfuntersuchungen durch verschiedene Hals-Spezialärzte ergaben bei allen meinen Schülern völlige Gesundheit der Schleimhäute sowie der Stimmlippen und liefern hiermit den Beweis, daß diese Prozesse nicht nur die Stimme ruinieren, sondern schnell zur Reife und Schönheit bringen.

Die Übergänge vom Kopfklang in die gemischte Stimme oder aus der gemischten Stimme in die Vollstimme sind anfangs sowohl vom Lehrer zu hören als vom Schüler zu fühlen. Bald nicht mehr zu hören, aber vom Sänger noch zu fühlen. Schließlich ist die Stimme so ausgeglichen, daß nur etwas gefühlt wird, wenn man sich bewußt aufmerksam beobachtet. Je feiner das Lehrerohr, um so leichter das Hören der eventuellen Übergänge.

Beim Skalensingen auf- und abwärts gehe der Anfänger zeitig in den Kopfklang über resp. bleibe lange darin. Der reife Sänger bleibt möglichst lange im gleichen Register, d. h. er bleibt abwärts singend lange in der gemischten Stimme, die wie Vollstimme klingt. Oder im Vollton von oben bis unten. Aufwärts lange im Brustregister, das ihn nicht mehr ermüdet. So geht der reife Sänger, der die obere C-Dur-Tonleiter singt, erst bei a oder h in die Mischstimme über oder bleibt im Vollton bis C_2.

B. Die vier Vokalgruppen.

Die I. Vokalgruppe: O—U.

Nach meinen langjährigen Erfahrungen ist O—U der günstigste Ausgang für das Gesangstudium, weil durch tiefen Kehlkopfstand, durch das verlängerte und verschmälerte Ansatzrohr (Pfeifton, vorgeschobener Lippenring und eingezogene Backen) die zweckmäßigste Abrundung des Vokalklanges erreicht wird.

Vokal O.

Wir unterscheiden, wie immer, offene (dŏrt, vŏll) und geschlossene Form (Dōm, vōr). Das offene O ist weiter, heller, und nähert sich dem A; das geschlossene, wie schon der Name besagt, enger, dunkler, runder, so daß es die größte Verwandtschaft mit dem dunkelsten Vokale dem U, aufweist. O besitzt die günstigsten physiologischen Obertöne, schrille, hohe Obertöne, wie beim engen e und i, fehlen. Der Klang ist daher weich, helldunkel. Sehr zustatten kommt dem O auch, daß das Ansatzrohr mehr mittlere Länge zeigt und nicht die große Spannung wie bei der U-Bildung erfordert. Der mittleren Rohrverlängerung entspricht auch eine mittlere, helldunkle Klangfarbe, die weder zu hell (A) noch zu dunkel (U) ist. Das offene O ist im eigenen Gefühl des guten Kunstsängers mehr hinten im Rachen sitzend, weil bei dem weiten Schlund das Anprallen der Luftvibrationen mehr zum Bewußtsein kommt. Beim engen O tritt das Gefühl weniger in Erscheinung, weil mehr das Zusammenziehen des gespannteren Lippenringes und der härteren Wangenwandungen beobachtet wird.

Zuerst geht man vom geflüsterten Kopfsprechton aus, was um so leichter fällt, als Sprech- und Sington beim O in gleicher Mundstellung

gebildet wird. Nicht nur der Hals schnürt sich beim Worte Not leicht zusammen, auch der Unterkiefer wird durch das Zusammenziehen der Lippen leicht fest, wenn man nicht flüstert. Es ist eine große Kunst, bei engem Lippenring doch den Unterkiefer energisch herunterzuziehen. Die Mundöffnung soll nicht groß sein, denn das Fehlen des Lippenringes beraubt den Ton seiner Fülle und Rundung, wohl aber wird durch den tiefstehenden Unterkiefer der Schlund weit, zumal der Kehlkopf nun unten bleibt, ohne heruntergedrückt zu sein. Stets bewirkt die Vorstellung des Gähnens die Auswahl der besten bei der Tonerzeugung in Betracht kommenden Muskeln. Um die Rachenschnürer auszuschalten, ist es sehr zweckmäßig, sich den weichen Gaumen gelähmt vorzustellen oder, was auf dasselbe hinausläuft, dong, nong, bong, mong zu sprechen und zu singen. Der Gedanke, ein Franzose zu sein, beschleunigt das Finden des lockeren, idealnasalen Tones. Allmählich spannen sich beim dong die Gaumenbögen, ohne daß das Zäpfchen, wie beim schlechten, mit Brustansatz singenden Sänger, hochgezogen wird, so daß dann bei der Bildung des Wort dort jeder falschnasale (näselige) Klang verschwunden ist (dong, dort). Zugleich gehe man in einem Atem von ong in ŏ über ongo. Der zweite Ton ŏ darf keinesfalls schlechter klingen als das ong; eher besser, weil durch den Gedanken an o das zu locker Nasale sich vermindern muß. Ist das ong besserklingend als das ŏ, so muß es solange fortgesetzt werden, bis die falschen Spannungen beim Übergang in den reinen Vokal gewichen sind.

Beim engen O, welches größere Spannung erfordert, empfiehlt es sich, an das noch schwerere U zu denken. So gelingt die Ausführung des guten O leichter, weil automatisch die Muskeln besser arbeiten: dom, do(hu)m.

Ebenso wie es vorkommt, daß Leute ohne Ohren den Gaumenklang für herrlich halten, ereignet es sich (wenn auch seltener!), daß der freieste, runde Ton für gaumig gehalten wird. Und gewöhnlich sind die Menschen von der Richtigkeit ihres künstlerischen Urteils am meisten überzeugt, die am wenigsten davon verstehen. Je reifer der Sänger wird, um so mehr verwischen sich die Unterschiede zwischen Ŏ und Ō. Der offene Klang hat die Abrundung des geschlossenen, der geschlossene die Weite des offenen. Der offene O-Klang darf nicht flach (a ähnlich), der geschlossene nicht eng hohl sein.

Vokal U.

U hat den großen Vorteil, daß bei seiner Bildung das Ansatzrohr am längsten ist und der Kehlkopf am tiefsten steht. Es erfordert so große Lippenspannung, daß viele Schüler anfangs nur ein O statt U formen können. Da O nach U gedacht wird, gelingt das U bald. Es hat anfangs wenig Obertöne, u ist schwer zu nasalieren. Beim schlechten Natur-U zieht sich die Zunge von den Unterzähnen zurück; beim Kunst-U geht sie mit dem Unterkiefer nach vorn unten. Der Vokal tritt offen (jung, Skunks) und geschlossen auf (Kuh, nun). Durch die Klangdehnung nimmt die offene Form beim Singen einen der engen Form nahestehenden Klang an. Muß klingt gesungen fast wie Mus, wenn es länger gehalten wird. Höchstens klingt ŭ etwas heller nach o. U wird meist flach durch Vorschieben der Lippen gebildet oder es klingt gequetscht, weil der Unterkiefer nicht genügend vorgeschoben und heruntergezogen wird, wodurch der Rachen zu eng bleibt. Beim guten Sänger sind die Backen mehr eingezogen als beim schlechten; auch ist die Außenspannung bedeutend. Der Gedanke an ung spielt namentlich in der Anlage der Höhe eine große Rolle, damit der Kehlkopf unten und der Schlund weit bleibt. Das ng befördert das Offenlassen des Nasenrachenraumes durch lockeres Zäpfchen. Damit das U nicht zu hohl klingt, vermischt man es mit Vorteil mit dem helleren O. Z. B.:

ong—ung o͡ŭ, ung u, o͡ū (ohuhu).
Ein Atem! Weiter Hals!

Bei den engsten Vokalen ist es ratsam, damit sie nicht zu eng werden, halb an den engen, halb an den offeneren Vokal zu denken.

Bei u halb an hong
„ i „ „ heng.

Der Wille läßt möglichst ohne Rachenverengung nur durch Lippen- und Zungentätigkeit den ersten Vokal in den zweiten übergehen. Immer wird zuerst vom (scheinbaren!) Sprechton ausgegangen, denn der gute Sprechton ist schon der Gesangston in der Anlage, sobald er länger gehalten wird. Bei dem Herausgehen aus dem Mittelstimmen-U in den Vollton muß sehr vorsichtig verfahren werden, weil leicht gepreßt wird. Stets darf nur die kleinste Luftmenge, die gerade nötig ist, ge-

geben werden, damit kein Flackern, Wirbeln und Wackeln des Tones eintritt. Beim Kunstsänger klingt der Vokal U bald sehr voll.

Übungssätze auf o und u (auf einzelnen Tönen und Tonleitern zu flüstern, deklamieren und singen!:

o: Voll Stolz kommt dort Wolfs Roß vom Dorf.

u: Dumpf summt und brummt um Ulms Turm Sturm.

Das gute U erfordert lange Zeit. Es darf nicht zu hell nach O hinüberschimmern, soll aber auch nicht zu dunkel, hohl, klingen. So paradox es auch zu sein scheint, bei dem dunkelsten Vokal von „helldunkel" zu sprechen, das feine Ohr erkennt dieses wundervolle Timbre beim idealen U dennoch. Stockhausen hielt das U von allen Vokalen für den schwersten; auch ich kann aus eigner Erfahrung bestätigen, daß dieser Vokal die längste Arbeit erforderte, bis er „oben im Kopfe saß". Sofort soll die Höhe auf diesen Vokalen im Kopfpiano begonnen werden.

Die Vokalpruppe O—U renkt die verdorbenste, härteste oder flachste Stimme sehr schnell in staunenerregender Weise ein, vorausgesetzt, daß der Lehrer gut ist. Ist so die Stimme richtig angelegt, so entwickelt sie sich fast von selbst.

Die II. Vokalgruppe (A—Ö—E).

Die II. Gruppe ist die umfangreichste. Sie enthält zwei Ä (das enge ä und das offene ä), zwei Ö (ö und ö) und vier E.

ä-ähnlich { 1. kurzes offenes: Herz, Welt, Mensch
2. gedehntes offenes: webt, der, legt } Werden beim Sprechen mehr in breiter Mundstellung gebildet.
3. kurz geschlossenes (stumm): Knaben
4. gedehnt geschlossenes: See, Tee

Schemaübersicht:

	(krächzt)		(schöpf)			
	ä		ö		ĕ	
I	ä	—	ö	—	ĕ	1. Herz, 3. Knaben
II	ä	—	ö	—	ē	
	(jäh)		(schön)		2. (webt) 4. (See)	

Manche Lehrer beginnen das Vokalstudium mit E. Dies ist aber nach meiner Ansicht nicht ratsam, weil die vier E den Schüler nur ver-

wirren. Das offene E (Herz) öffnet zwar den Schlund sehr, ebenso das offene Ä, klingt aber anfangs leicht roh, ordinär, weil zu viel Luft gegeben wird, ferner ä- und a-artig, außerdem scheint es im Gefühl scheinbar ganz hinten im Halse gebildet zu sein. Der helldunkle Umlaut Ö ist der beste Ausgangspunkt für das E-Studium. Das enge Ö (töt) konzentriert den Ton mehr, verführt aber den Anfänger leicht zum Halsschnüren, wenn der Unterkiefer nicht abwärts gezogen und geflüstert wird. Das enge Ö wird mehr als vorn sitzend empfunden, weil der Lippenring fester und kleiner ist, das offene scheinbar mehr hinten im Rachen. Die lange, schmale Gesichtsform im Worte Mönch begünstigt den idealen Klang mehr als bei Herz. Die Lippen sind weit vorgeschoben, die Oberlippe umgestülpt, die Backen eingezogen, der Unterkiefer tief herabgezogen. Bei Mönch empfiehlt es sich, an müng zu denken, um den Klang zu verdichten. Das offene E, welches in breiter Mundstellung gesprochen wird, muß ganz in Ö-Stellung gesungen werden, wenn es rund klingen soll Es klingt dabei keineswegs wie reines Ö, weil eine kleine Änderung der Zungenstellung genügt, das E vom Ö deutlich abzuheben. Anfangs ähnelt es trotz üng-Gedankens dennoch dem gemeinen ä-Klang, weil es noch flach ist. Auch ist es zweckmäßig, das Ö und ĕ vom ong aus zu entwickeln, indem man in einem Atem aus ong in öng übergeht (ongöng), möglichst ohne den Rachen dabei zu verengen.

Das stumme E (Knabĕn) wird entweder leicht verschluckt oder flach, breit gesungen. Seltener ist es, daß es unnatürlich gedehnt wird (Knabēhn). Es ist viel schwerer, als es aussieht, weil es leicht als Endsilbe klingen muß; dabei soll es aber auch resonanzreich sein, ohne einen gezierten Eindruck zu machen. Es wird wie ein kurzes, offenes Ö (Mönch) behandelt. Das enge E (See) ist am hellsten. Es wird entweder aus ǟ oder ȫ entwickelt, täē, töē. Es wird am breitesten gesprochen, soll aber — was sehr schwer ist — auch in vorgeschobener Mundstellung und innerer Brustspannung hell gesungen werden können, ohne daß der Ton schrill oder gequetscht wird. Die hohen Obertöne des engen E müssen durch Ansatzrohrverlängerung ausgemerzt werden. Die Innenresonanz muß geweckt sein, ohne daß der Kopfklang und höchste Anschlagspunkt im Kopf verloren gehen darf.

tē (tehing-Gedanke). Die Zungenspitze stemmt sich unten an die Schneidezähne an, der Unterkiefer ist weit nach vorn unten geschoben;

die Oberlippe zieht sich fächerartig umgestülpt von den Zähnen ab. Die hoch erhobene Zungenwurzel ist in die Mundhöhle gedrängt. Innere Brustspannung.

Ä steht dem Ö sehr nahe. Es wird ähnlich wie O gebildet, indem man es recht nach ü zu konzentriert und die Backen einzieht, ohne daß der ä-Klang in gemilderter, edler Prägung hierbei verloren geht. Besonders Sängern, welche zum Quetschton neigen, nützt das sehr nasale ä ungemein, weil der Rachen, wenngleich breit, doch sehr weit bei seiner Bildung ist. ē ī ist in der Mundform der ungewöhnlichste Kunstvokal, weil beim Natur ē ī der Mund breitgezogen ist, die Lippen zurückgezogen und an die Zähne angeklemmt sind, während beim Kunstvokal die Oberzähne entblößt sind und der Mund rund ist.

Zum Schlusse führe ich einige Wörter zum Verständnis der großen Gruppe an:

töt krähn	T͡öpf' krächzt	tötĕt (3) krähen (3)	T͡öpfĕ (3) krächzen (3)

fern (1)	webt (2)	See (4)

Die III. Vokalgruppe Ü—I.

Der Umlaut Ü hat, richtig geformt, einen herrlichen, helldunklen Klang, denn U und I stecken in ihm. Es ist schwer frei zu bilden, weil es ein sehr enger Vokal ist. Das Rohr ist sehr verlängert, die Oberlippe am meisten gespannt, als wäre sie schräg über die Unterlippe wie ein Gummi gezogen. Der Unterkiefer ist weit nach vorn unten gezogen, die Zungenspitze stemmt sich unten an die Schneidezähne an. Die Zungenwurzel liegt sehr hoch und ist nach vorn in die Mundhöhle gedrängt. Beim schlechten Ü sind die Kiefer zu wenig getrennt und die Backen nicht genügend eingezogen. Daß manche Lehrer Ü als ersten Übungsvokal nehmen, ist mir unerfindlich. Fällt es schon freien Stimmen nicht leicht, um wie viel mehr gaumigen, deren Rachen durch die dicke Naturzunge so wie so sehr verengt ist! Kommt bei der Ü-bildung, wie leider so oft, gar der Brustansatz dazu, so ist des Quetschens kein Ende. Bei U Ü I kann nicht genug zum Piano der Kopfstimme geraten werden, die sehr schnell zur Mittelstimme erstarkt und meist saftiger und süßer klingt als

mit Vollton genommen. Klingen U und Ü doch selbst im unausgebildet gebliebenen Kopfton am besten! Ü tritt offen (jüngst) und geschlossen (kühn) auf. Die Unterschiede beider verwischen sich beim Singen durch die Klangdehnung, ebenso wie das offene und enge U. Das offene Ü nähert sich im Klang dem Ö. Es ist leichter, weil es weniger Spannung erfordert und der Rachen nicht so in Gefahr kommt, sich zuzuschnüren, wie beim engen Ü. Außen ü innen öng bilden wollen! Am nächsten steht Ü dem engen Ö. Sehr schön läßt es sich auch aus u entwickeln, öü; üü. Überhaupt fällt den 2 Pfeifton-Klängen u und ü die Hauptaufgabe der Abrundung der Vokale zu. Auch beim I unterscheiden wir offene (bin) und enge (sieh) Form. Die erstere ist wieder bedeutend leichter als die zweite. Bin ist etwas dunkler in der Färbung, während das enge I den hellsten Klang darstellt. Offenes I ist leichter, weil bei seiner Bildung weniger Quetschgefahr besteht, ī konzentriert dafür mehr. Das I der Sprache ist von dem des guten Kunstgesanges verschieden. Beim Sprechen wird es ohne Gefahr, weil der Vokal nur kurz erklingt, mit kürzerem Ansatzrohr geformt; der Mund ist breit, die Lippen zurückgezogen. Beim Singen würde aber bei dieser Rohrverkürzung die Stimme schrill, scharf und grell klingen, der hohen Obertöne des I wegen. Der gute Sänger muß daher das helle I in der Ü-Formation bilden lernen, was anfangs schwer ist und I als ersten Gesangstudienvokal unbrauchbar erscheinen läßt. Beim guten Ī ist die Oberlippe von den Oberzähnen abgespreizt, der Unterkiefer ist extrem nach vorn unten gezogen, die Zungenspitze stemmt sich unten an die unteren Schneidezähne an, indem zugleich die Zungenwurzel aus dem Rachen heraus in den Mundhöhlenboden gewälzt wird. So bekommt der Rachen die relativ größte Weite. Bei e, i Breitspannung ohne Längseinstellung zu verlieren. Der Atem ist beim guten $\frac{\bar{U}}{I}$ stark unter der Oberlippe fühlbar und zu zugleich besteht das Gefühl des weiten Schlundes, welches Quetschern natürlich fehlt. Eine dicke Zunge hat bei der freien I-Bildung mit großen Hindernissen zu kämpfen, um die Luftpassage nicht zu eng zu lassen, während dünne, biegsame Zungen viel besser daran sind. Sehr schön läßt sich das enge I aus dem Ü entwickeln, z. B. tüi in einem Atem, ohne abzusetzen, singen, indem der dunkle Klang sich mehr aufhellt. Das enge I steht dem engen E sehr nahe, z. B. Eleïson. I mit

Zungenspitzenkonsonanten zusammen: tier, sieh, nie ist leichter, als wenn ein Lippenkonsonant wie in Bier, mir vorausgeht, weil bei der Bildung derselben die Zunge sich weniger in Spannung befindet. Das gute enge I ist weder schrill noch E, Ö ähnlich; es ist weich und doch glänzend und sitzt oben, weil die Luft des Nasenrachenraumes mitschwingt. Viele nicht richtig gebildete Sänger fühlen, daß ihr I zu schrill gequetscht klingt und suchen dem Übel dadurch abzuhelfen, daß sie nach Ü zu verdunkeln. Hierdurch klingt es zwar weicher, aber leicht zu tief und zu unbestimmt, Ö ähnlich, auch leicht gaumig und maniriert.

Ebenso schwer wie der offenste Vokal A rund helldunkel zu formen ist, ist der hellste engste Vokal I frei zu bilden. Gibt es doch eine große Anzahl „berühmter" Sänger, deren I hinten im Halse steckt und deshalb viel zu falschdunkel klingt! Wie jeder schöne Vokal klingt auch das ideale I helldunkel: hell, weil es frei bei weitem Rachen und offenem Nasenrachen gebildet wird; dunkel, weil es nicht bei breitem, kurzem, sondern möglichst verlängertem Ansatzrohr geformt ist. Ein nur dunkles I ist entweder gaumig oder, wenn frei, kein I, sondern Ö. Leider sind die Ohren des Publikums derart, daß es meist ein schrilles I von einem runden, ein unfreies von einem locker schwebenden nicht unterscheiden kann. Oder wir müssen sagen: Gottlob! Denn sonst würde mancher gefeierte Sänger ausgepfiffen.

Beim i der Höhe ist die Kieferöffnung immer weiter zu nehmen, der Vokal offner zu denken nach ĕ, ä zu. Die hohen I's scheinen ganz hinten oben am Hinterkopf zu sitzen.

Die IV. Vokalgruppe.

Vokal A.

Es wird heute kaum noch einen guten Stimmbildner geben, der die Tonbildung mit dem Vokal A beginnt. Schon die einfache Logik besagt, daß der flachste offenste Vokal am schwersten abzurunden, zu konzentrieren sein muß. Am A erkennt man den großen Unterschied zwischen Naturvokal und Kunstvokal. A scheint so leicht zu sein, weil man bei seiner oberflächlichen Bildung nur den Mund aufzumachen braucht und ist doch so schwer, weil der gute Sänger es mit verlängertem Ansatzrohr bildet und die Gewinnung der Außen- und Innenspannung beim A die längste Zeit erfordert. Auch ist es so schwer für den Anfänger, weil er bei dem

offnen Klang (weiter Mund, flache Zunge) für den Atem und das Hören der Klangbeschaffenheit so wenig Anhaltspunkte hat.

Beim A muß man mit der Bezeichnung der Farbentöne hell und dunkel sehr vorsichtig sein. Vorausgesetzt ist dabei, daß das A natürlich frei klingt, denn das gaumige A ist stets dunkel. Das Kunst-A ist helldunkel im Klange, weil es rund ist. Ein flaches helles A stört ein Piano viel weniger als im Forte. Ein leises flaches A wird angeschwellt stets grell und scharf klingen, während es im Piano noch ganz leidlich klingen kann. Die gedehnten A der Sprache (Aal, Aas, Ah!) sind heller, die kurzen dunkler (Gang, Kann). Die Klangfarbe ist ferner von der seelischen Bedeutung des A-Lautes abhängig: Das A in Gram ist dunkel, obwohl es gedehnt, das A in Lacht hell, obwohl es kurz ist.

Von Wichtigkeit für den A-Klang ist ferner der vorausgehende Konsonant (Lippen- und Zungenspitzenkonsonanten [bang, sah] machen das A heller, Gaumenkonsonanten dunkler [Gras, Kasten]). Beim Singen werden aus den kurzen A's durch die Klangdehnung lange. Je kürzer der Notenwert (16tel usw.), d. h. je mehr das Singwort sich der Sprache nähert, um so flacher und kürzer klingt das A und umgekehrt. Weil die deutsche Sprache viele Kehllaute aufweist, neigt sie zu dunkleren Klängen, so daß das A den Italienern viel leichter fällt. Die Italiener singen zwar das A frei, aber dafür wieder zu breit und grell. Das helle Kunst-A ist nicht flach hell, sondern edel hell durch große Innenspannung und Gaumenverbreiterung. Beim helldunklen A sind die Mundwinkel nicht zurückgezogen, die Lippe liegt nicht an den Oberzähnen, sondern ist von ihnen abgezogen und umgestülpt. Hierdurch bekommen die Seitenwände, die Wangen, viel größere Härte und Spannung und das Ansatzrohr wird zugleich verlängert. Der Mund darf nicht zu weit geöffnet sein, wodurch der Klang sich verflacht; der Unterkiefer muß aber stark nach vorn gezogen sein. Wenn das A fertig ist, zeigt die glatt unten in der Mundhöhle liegende Zunge in der Mitte eine Furche, an deren hinterem Ende man das Zäpfchen locker herunterhängen sieht. Bei hartem Brustansatz oder Mundaufreißen ist das Zäpfchen straff hochgezogen. Je mehr hinten (an der ng-Stelle!) im Rachen das A bei weitem Kehlraum angesetzt wird, um so runder ist es. Das „Vornansetzen" führt beim A nur irre, weil die flachen Vokale am meisten vorn sitzen. (Ein entsprechendes Beispiel ist das offene E in Herz, Welt!) Dagegen ist das

gute A stark in der Mundhöhle fühlbar, wenn es Innenspannung hat. Der Sänger hat dabei das Gefühl einer Strahlenkugel im Munde, deren Strahlen an den harten Gaumen anprallen und zurückgeworfen werden. Auch hört er beim A helle Glöckchen in der Mundhöhle. A ist der einzige Vokal, bei dem die Mundstellung nicht konstant ist. Je höhere Töne auf A gesungen werden, um so mehr schieben sich die Lippen vor und die Backen treten näher zusammen. Die Lippen nähern sich der o—u-Form. Die Atemrichtung geht beim Kunstsänger im Gefühl immer steiler nach oben rückwärts, weil der Nasenracheuraum offen ist und der weiche Kopfansatz benutzt wird. **Besonders die Grenztöne (c_1—f_1 beim Tenor) sitzen, wenn sie gut sind, im Gefühl hinten im Rachen; das ist der Beweis des schwerer zu findenden, aber richtigen Kopfansatzes:** Beim Naturalisten, der diese Töne mit Brust singt, sind diese Grenztöne die stärksten, während sie im Kunststudium anfangs gerade die leisesten sind. Beim A ist die größte Geduld von seiten des Lehrers und Schülers nötig. Je falscher der A-Klang mit der Atemmenge verstärkt wird, statt durch die allmähliche Zunahme der Außen- und Innenspannung, um so schlechter der A-Klang. Es ist nicht nur erforderlich, daß das A von allen Vokalen zuletzt geübt wird, sondern es darf dann nicht einmal gleich als reines A gesungen werden, weil der offenste Klang vom Schüler nicht kontrolliert und beobachtet werden kann. Es muß aus u—a, oa, ea und üa entwickelt werden. Der Schüler singt zuerst ung und denkt das ung nach ang; d. h. er bildet das A an der U-Stelle (uang). Indem er den Atem an der guten U-Klangstelle läßt, öffnet er nun allmählich den Mund und zieht den Unterkiefer vor, ohne daß das Edeltimbre verschwinden darf. Wörter wie Juan, Bua, Zuav. Ebenso wird vom ŏ und ō aus verfahren: ŏng; — ăng ōā, (Boa, Noah, Goa usw.). Herrlich läßt sich das A auch aus dem ü entwickeln: üng—ang (ein Atem, ohne beim ng abzusetzen oder den Schlund zu verengen). Im Deutschen gibt es kein Wort, in dem auf ü ein a folgt, wohl aber im Griechischen Cyan = blau. Der Mund darf natürlich beim Übergang von ü ins a nicht verbreitert werden. Jetzt erst hat sich das A daran gewöhnt, sich richtig anzusetzen. Dennoch singe man anfangs nur Wörter mit ng, die glücklicherweise zahlreich sind: Gang, Klang, Krank. Also zuerst Wörter mit Gaumenkonsonanten, da das A in ihnen leichter richtig hinten angesetzt wird. Zuletzt erst Zungenspitzen-

und Lippenkonsonanten (Lang, Sang, Tang, Bang). Am Schluß Thalatta, Salamanka, Madagaskar, Barnabas usw. Das aus dem hellen engen i entwickelte A in Wörtern wie Trias, Bias, Gigant zeigt an, ob das A richtig sitzt oder nicht. Hell aber nicht flach. Die zahlreichen Unreinheiten und Schwebungen des A beim Übergang von u, o, ü, i ins A beweisen die Schwierigkeit des offensten Vokales, aber auch die Fortschritte in der Abrundung und Konzentrierung. Dem Gehör des Schülers fällt es sehr schwer, sich daran zu gewöhnen, daß das früher gesungene A viel zu grell und flach war, daß trotz der U-Formation der Lippen in der Höhe kein U gesungen wird, sondern ein helldunkles A; daß das hinten angesetzte A dem Zuhörer keineswegs hintensitzend (gaumig), sondern vornsitzend erscheint. Sein Hals bleibt innen stets weit, als ob er alle A's offen ansetzte. Die Höhle wird nicht kleiner, sondern durch Ansatzrohrverlängerung schmaler, aber länger und tiefer. Im Forte werden die Resonanzkastenwände härter und fester, aber nicht enger, der Bauchpressendruck nimmt zu, aber auch der Gegendruck des Willens von oben nach unten und die Kraft der Kehlkopfherabzieher und Untenfesthalter.

II. Das Wort in Sprache und Gesang.

Sprechen und Singen geschieht mit demselben Ansatz. Bei beiden Tätigkeiten ist die Stimmlippenbewegung, die Muskelarbeit der Rachenmuskeln, Lippen und Zunge im wesentlichen die gleiche, nur daß beim Singen mehr die Vokale, beim Sprechen die Konsonanten in den Vordergrund treten. Singen ist ein gedehnter, harmonisch und rhythmisch geregelter Sprechton. Den Hauptunterschied zwischen Sprache und Gesang bildet die Vokaldehnung, denn durch das verlängernde Ausziehen der Töne wird die Schönheit des Gesanges mit Bewußtsein bewirkt. Singen ist potenziertes Sprechen. Schön gesprochen ist halb gesungen. Anfangs stehen Artikulation und Phonation teilweise miteinander auf Kriegsfuß, da die Zunge, welche die Konsonanten bildet, noch nicht leicht genug arbeitet, so daß sich falscher Druck auf den Kehlkopf fortpflanzt. Später verschmelzen Konsonant und Vokal mehr und mehr zu einer organischen Einheit. Die Phonation ist zuerst wichtig, sie wächst von innen nach außen, die Artikulation wird ohne Gefahr für den Vokal immer schärfer und wächst nach innen bis zur Tonwortverschmelzung. Die Vokale der

Sprache sind enger als die des Gesanges, die besonders im Forte innen nicht weit genug genommen werden können.

Die Resonanzsprechübungen sind eigentlich auch Singübungen, sobald sie länger gehalten werden. Nur ist der Schüler bei der Vorstellung des Sprechens natürlicher und macht weniger leicht krampfhafte, den Klang störende Mitbewegungen. Auch beim idealen Sprechen soll das Gefühl des Atemeinsaugens (Zurückhaltens) bestehen!

Wennschon der ideale Sington aus dem Sprechton entwickelt wird, so unterscheidet sich der Sprechton doch vom Sington in verschiedener Beziehung. Beim Sprechen ist das stets lange Ansatzrohr lange nicht so unbedingt nötig wie beim Singen, weil der Vokal nur kurz erklingt und das Grelle, die hohen Obertöne, des Tones bei breitem Munde nicht so in Erscheinung tritt wie bei der Klangdehnung: beim Singen. So ist der Vokal I, mit Lippen- und Zungenkonsonanten verbunden, ein prachtvoller Vokal, um mit höchster Resonanz frei sprechen zu lernen. Ti, Si, Zi sind die besten Laute, den Ton gut nach vorn zu bringen. Knödel tritt am stärksten auf in Wörtern mit o und Gaumenkonsonanten: Grob, Kloß, Glas, Gnad.

Günstig für die Gesangstimme sind Sprachen, welche

1. das Vokalisieren bevorzugen,
2. jedem Vokal möglichst sein Recht auf Dauer geben,
3. bei der Konsonantenbildung wenig Zeit und Kraft verschwenden.
4. In günstiger Mundstellung gesprochen werden: Italienisch, Spanisch, Französisch, Schwedisch.

Ungünstige Sprachen sind Norwegisch, Holländisch, Dänisch, Englisch.

In der Mitte zwischen gut und schlecht stehen Russisch und Deutsch.

Im Deutschen gibt es drei Vokaleinsätze: festen, leisen, gehauchten; im Italienischen nur den leisen, welchen auch wir möglichst stets nehmen sollen.

Ö und Ü, die helldunklen Umlaute, fehlen im Italienischen.

Der Italiener singt alles mehr mit breiter Mundstellung, dadurch klingt die Stimme leicht grell und flach. Das Helle herrscht vor.

Enge Form	Offene Form
tot	dort
Thun	Sünd
See	Herz
Sieh	Mönch
Hört	Turm
Tür	Könnt
Bier	Krächzt
Tier	Nimm

Man spreche tōtō—dŏrt
tutu—dumm
tütü—dünn
tötö—dörrt
tata—da

Jetzt singe man dong—dort
dung—dumm
düng – dünn
döng—dörrt
dang—da

Die enge gesprochene Form rundet den Klang durch stärkere Lippen-, Backen- und Zungenspannung leichter ab, schadet aber leicht der Rachenweite (Quetschgefahr). Die offene Form begünstigt die Rachenweite, konzentriert aber den Ton weniger, weil der Lippenring nicht so fest gespannt ist, z. B. dŏrt, tōt.

Beim Gesangston kommt man mit Umlauten und dunklen Vokalklängen (O, U, Ö, Ü) bei langem schmalen Ansatzrohr, welches die hohen Obertöne beseitigt, am schnellsten vorwärts. Das aus Ü und U entwickelte A formt sich, weil es sitzt, bald zum strahlenden, hellen A, aber das flache, grelle A wird weder hell glänzend, noch voll rund.

Vor dem Textsingen ist es empfehlenswert, die folgenden Konsonanten in Verbindung mit Vokalen (besonders O) auch staktoartig zu üben in energischem Piano:

bŏ und mŏ kŏ nŏ	explosionsartiger, kurzer Knall in der Mundhöhle, doch weicher Ansatz.	bong dong
dŏ rŏ lŏ sŏ		mong usw.

Bei bŏ und mŏ muß man die Lippen zusammenpressen, dann den Unterkiefer beim Ertönen des Vokals schnell senken und dabei gähnen wollen, indem man die Luft in den Rachen zurückziehen will. Beim

Singen soll auch bei explosiven Konsonanten das Gefühl des Einsaugens bestehen. Diese Übung steht der Konsonantenresonanzübung sehr nahe, weil sich natürlich beim Sprechen mehrerer Konsonanten stets ein Vokal Ö (E) einschiebt. BM (klingt wie Bömm) usw.

Zugleich übe sich der Schüler fleißig im Deklamieren und bemühe sich, schwere Sätze leicht, schnell, richtig zu sprechen, z. B.:

Meßwechsel, Wachsmaske,
Fischers Fritz fischt frische Fische,
In Ulm und um Ulm herum stehen Ulmen.

Die stimmförderndsten Wörter zum Singen und Sprechen sind diejenigen, in welchen Gaumenkonsonanten allein oder in Verbindung mit l und r vorkommen. Qual, Kral, Gram, Kraft, Kreis, Kranz, Glanz, Quell, Grell, Quoll, Kron, Groll, Klamm, Glomm, Gruß, Gluck, Glück, Krücke, Christ, Grüßen usw.

Da g schwerer zu singen und sprechen ist als k, weil die Zungenwurzel sich träger senken will, wodurch der Rachen leichter eng bleibt (Gaumenton), beginne man mit K und Q.

Da in Q das tontragende w steckt = kw, geht man von ihm aus. Man spreche leise schnell hintereinander (schnell den Akzent auf w legend!):

kw . . . kw . . . kw . . . ăpp = Quapp.

Zunge schnell senken, schnell auf den Vokal springen wollen!

Am leichtesten gaumig klingen die Gaumenlaute mit nachfolgendem l und r, sind aber sehr lehrreich, da sie, fleißig geübt, den Ton durch Schlundweitung frei machen.

Man denke stets an den zweiten Konsonanten und den Vokal (nicht den Gaumenkonsonanten):

Krrrr . . Kr . . . . Kr . . . . Krápp = Grab.	Beim Wort
Kl . . . . Kl . . . . Kl . . . . Kláng.	schnell auf
Kl . . . . Kl . . . . Kl . . . . Glánz.	den Vokal
Kl . . . . Kl . . . . Kl . . . . Glück.	springen!

ng { kwŏkwŏkwŏkwŏkwŏkwŏkwŏ
krŏkrŏkrŏkrŏkrŏkrŏkrŏ
klŏklŏklŏklŏklŏklŏklŏ.

Zur Beseitigung des Gaumentons übe man neben Gaumenkonsonanten auch zahnige Wörter te, ti, ta, ze, zi, za. Deklamiere mit Kopf-, Mittel- und Vollton auf einzelnen Tönen: Seht sie an, sie tanzt! Pepita tanzt! Ah! Sie schwebt lieblich wie die Fee Titania!

Der Gedanke, ein ng voranzunehmen, unterstützt den Prozeß sehr.

L und R ganz locker, leise nur mit Zungenspitze bilden!

Diese Worte, gesungen oder gesprochen, sind Prüfsteine für die Ausbildung der Stimme. An Wörtern wie Glanz, Kranz, Glück hört das geübte Ohr sofort heraus, ob die Stimme frei oder unfrei ist.

Zum Studium eignet sich folgender Satz, der zuerst gesprochen, dann auf einzelnen Tönen singend deklamiert werden soll:

Im gleißend grüßenden Glanz der klirrenden Rüstung, mit dem Ruhmeskranz gekrönt, kehrt im Grund des Herzens beglückt unter Glockengeläut der grimmige Krieger aus dem Kampf zurück!

Vor jedem Vokal den Kiefer herabziehen und den Kopf zurückwerfen, sowie den Vokal einsaugen wollen.

Es wird so oft vom schädlichen Wagnersingen geredet; die Ursache des frühen Ruins so vieler schöner Stimmen liegt aber daran, daß die Sänger falsch oder nicht lange genug studiert haben, um die Anstrengungen großer Partien zu ertragen und daß Wort und Ton nicht innig genug bei ihnen verschmolzen sind, sowie daß die hohen Töne mit hartem Ansatz geschrien statt mit weichem gesungen werden. Erst Mozart, zuletzt Wagner muß die Losung sein. Die höhere Lage der italienischen Opern läßt die Sänger instinktiv mehr mit Mittelstimme arbeiten, da Vollstimme zu sehr ermüden würde.

Beim Singen geht man in der Reihenfolge der 4 Vokalgruppen vor:

1. o—u, 2. ä—ö—e, 3. ü—i, 4. A.

Den offenen Vokalen hänge man im Geist ein ng an; bei den engen Vokalen denke man das ng vor.

Um die Stimmitte ist die Neigung zum Gaumenton am größten. Tenor a—e(1).

Wörterübersicht:

ŏ	ō	o͝	o͞
dort	Dom	Schöpf	Schön
Mord	Moos	Köpft	Krönt

ŭ	ū	ŭ	ū
Jung	Jul	Jüngst	Kühn
Skunks	Kuh	Dünkt	Tür
ă	ā	ĭ	ī
kämpft	Kräh	Nimm	Nie
Längst	Jäh	Mich	Mir
ĕ	ē	A	
fern	Fee	All	Aal
Mensch	Mehr	Krank	Grab

Lehrreiche Wörter: Romeo, Guinea, Ruin, Theodora, Titania, Koriolanus, Ninive, Tonbildungslehrgang, Geographiekurs, Studienvokal, Harmonielehrbuch, Vormundschaftsgericht.

Rezitativ, Übergang zum Lied.

Bei meiner Methode, die den Sprech- und Sington zugleich entwickelt, macht das Rezitativ keine Schwierigkeit. Der Grund, weshalb vielen Sängern diese Kunstform so mißfällt, ist der, daß sie auf verschiedene Weise sprechen und singen. Der Sprechton ist häufig bei im getragenen Gesang leidlich abschneidenden Sängern teils flach und resonanzlos, teils geziert maniriert, teils überhaupt kein Sprechton, sondern reiner Gesang. Solche Künstler suchen sich aus der Klemme zu ziehen, indem sie jedes Rezitativ recht pathetisch breit singen. Manchmal geht die Sache gut ab, aber bei Stellen, die ein schnellfüßiges Parlando verlangen, wirkt das Pathos komisch. Oft ist der Schauspieler hierin dem Sänger entgegengesetzt: Jener deklamiert mit richtigem Ansatz, sobald er aber einmal etwas zu singen hat, drückt und quetscht er zum Erbarmen; dieser singt richtig, aber spricht nachlässig. Also Singen und Sprechen soll mit demselben Ansatz erfolgen, nur daß im ersten Falle den Vokalen, im zweiten den Konsonanten mehr Recht und Zeitdauer eingeräumt wird.

Bevor der Lehrer leichte Lieder singen läßt, ist es zweckmäßig (auf einem Ton anfangs), kleine achtsilbige Sätze flüstern, deklamieren und singen zu lassen, um Vokal und Konsonant zu verschmelzen, dann in Skalen ab- und aufwärts. Z. B.:

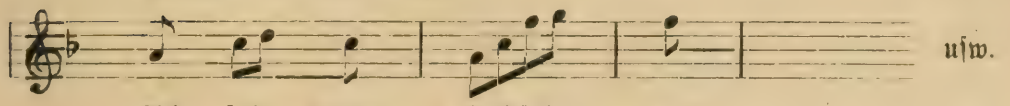
Voll Stolz kommt dort Wolfs Roß vom Dorf.
Bothos Sohn holt froh Kohl vorm Tor.
Dumpf summt und brummt um Ulms Turm Sturm.[1])

Bruſtanſatz macht die Stimme ſchwer beweglich.
Kopfanſatz macht die Stimme leicht beweglich.

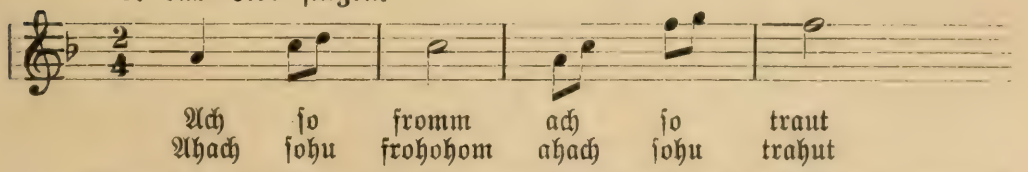
Auch iſt es ſehr ſtimmfördernd, Gedichte in antikem Versmaß auf einzelnen Tönen ſingend zu deklamieren (Schiller: Taucher, Braut von Meſſinachöre, Spaziergang; Goethe: Taſſo, Iphigenie, Fauſt II). Der Schüler bemühe ſich, alle Wörter natürlich und doch mit langem, ſchmalem Anſatzrohr, vorgeſchobenen Lippen und eingezogenen Wangen und gähnendem Rachen, ſowie zurückgehaltenem Atem zu bilden. Bei denjenigen Vokalen, welche beim Sprechen in breiter Mundſtellung gebildet werden (ē, ī, a), iſt die Verſuchung, das Rohr zu verkürzen und zu verbreitern, den Klang zu verflachen, naturgemäß am größten.

Iſt ſo die zum Liedſtudium erforderliche Reife erlangt, ſo ſoll der Schüler das Gedicht erſt

1. deklamieren,
2. ſchnell und leiſe rezitieren, halb ſingend, halb ſprechend (nicht Notenwert, ſondern Notenhöhe und Kopfanſatz iſt Hauptſache = **Rezitativ**. (Man ſtelle ſich vor, man ſei ein Taubſtummenlehrer und der Taube ſoll von den Lippen ableſen. Scharf artikulieren!)



3. das Lied ſingen.



Beim Textſingen vergehen mehrere Monate, bis der Geſang tadellos rein und der Vortrag bei größter Reſonanz nicht maniriert klingt.

Je mehr die Tonbildung ſich der Vollendung nähert, um ſo natürlicher, dem richtigen Sprechen ähnlicher muß ſie werden. Der Ton

[1]) Deklamiere! Singe: Du — mpfsu — mtu — ntbru — mtu — mu — lmstu — rmsturm.

klingt (besonders auf engen Vokalen E und I, sowie A) immer heller, glänzender (tü—i, tö—e), besonders im Piano, ohne daß der Sänger Gefahr läuft, flach zu singen, am Schluß müssen scheinbar nur der Atem, die Lippen, Zungenspitze und weicher Gaumen tätig sein (Mehr, Biene, Seele, ewig). Sehr gut ist es, wenn der Sänger vor dem Spiegel stehend sich selbst das flüsternd Gesungene von den Lippen abliest. Innere Breitspannung ohne Verlust der Längseinstellung.

Die Schwierigkeit liegt darin, den vollen Ton bei weitem Schlund doch möglichst auf die Lippen zu projizieren (mit Lippenklang, resonanzreich, nicht flach!), so daß das gesungene Wort natürlich, helldunkel klingt. Das E in Leben, welches gesprochen fast wie ein häßliches Ä (läm!) sich anhört, darf weder wie ein reines Ä noch ein enges E noch wie Ö klingen, sondern muß aus allen drei Klängen gemischt sein bei größter Resonanz und edelstem Ton. Die Endsilbe von Leben macht dem Anfänger beim Singen fast noch größere Not. Sie wird meist entweder wie än breit gesungen oder zu eng gedehnt **ehn.** Sie soll wie ein Mittelding von ön und ün werden, ohne geziert zu klingen. In der Betonung leicht nehmen, in der Resonanz voll wie betonte Silben.

Je reifer der Sänger singt, um so mehr fließen die Worte beim Textsingen scheinbar legato ineinander, ohne daß deshalb die Worte unklar werden und bemerkt wird, daß die Konsonanten eines Wortes in das folgende hinübergezogen werden. Das bei schlecht gebildeten Stimmen künstlich durch Schmieren (Hinüberziehen) vorgetäuschte Legato stellt sich bei gut gebildeten allmählich durch das Atemzurückhalten beim weichen Ansatz von selbst ein.

Fünftes Kapitel.

Das „Färben" der Stimme.

Anfangs ist jede richtig geschulte Stimme dunkel gefärbt, weil sie noch sehr geschlossen ist. Wie sich eine Knospe mehr und mehr zur Blüte entfaltet, so hellt sich allmählich der Ton mit der Stimmreife auf, ohne daß er flach wird.[1]) Bei den Vokalen e, i und A ist der Auf-

[1]) Warum erst verdunkeln, da der Ton sich doch später aufhellt? Warum nicht gleich der helle Klang? Das Aufhellen ist ein Produkt der Reife: Der richtig sitzende dunkle Kopfton wird hell durch Weitung. Der gleich helle Ton ist flach, nie helldunkel. Das fehlende Idealdunkel, die Rundung, kann nie dazukommen.

hellungsprozeß mit einer inneren Breitspannung verbunden, ohne daß die Verlängerung und Verschmälerung des Ansatzrohrs dabei verloren geht. Der gute Ton ist helldunkel. Dem reifen Sänger gehorcht sein Organ so, daß er schon durch die seelische Vorstellung unbewußt helle und dunkle Farben wählt, ohne daß der helle Klang flach grell oder der dunkle hohl düster klingt.

Die Auswahl der Register spielt bei der Stimmfärbung eine große Rolle. Das Kopfpiano ist dunkler als das Volltonpiano. Das Mittelstimmenforte dunkler als das Volltonforte. Kopf- und Mittelklang sind weich, der Vollton klingt am ehernsten, metallreichsten.

Lachen muß heller klingen als Gram. Ein dunkles A auf „lachen" stört die ganze Illusion, wenn der Ton als solcher vielleicht herrlich klingt. Aber er läßt kalt, er packt nicht. Eine kleine Gaumenverbreiterung macht das A hell. Nur beim Charakterisieren ändert sich die normale helldunkle Färbung nach der helleren oder dunkleren Seite zu. Die a in „Ha Falsche" dürfen schneidend, die ä in „Der Häher krächzt" breit, die o in „O Todesnot!" düster klingen. Das zu offene, meckernde Singen in italienischer Unmanier bei breitem Munde ohne Lippentrichter ist ebenso häßlich und unkünstlerisch, wie das zu geschlossene, wodurch die Stimme etwas Hohles erhält. Es gibt sehr viele bewußte Klangschattierungen, die zu ihrer Analyse das feinste Ohr erfordern. In jedem Ton können gute und schlechte helle und dunkle Klänge enthalten sein. Der gute helle strahlende Klang entsteht durch Innenspannung; der schlechte helle durch konzentrationslose Flachheit. Das gute Dunkle ist der Körperklang; das falsch dunkle Gepräge erhält der Ton, wenn die Rachenweite teils passiv durch zu dicke Zunge, teils aktiv durch falsches Pressen verengt wird.

Wie viel läßt oft das Gehör zu wünschen übrig! Das dunkle, schöne Alttimbre wird von manchen Leuten für Gaumenton gehalten, während der echte Knödel für den Idealton angesehen wird. Ein Heldentenor hat ein dunkleres, runderes Piano als der lyrische; ohne daß Gaumenton vorhanden zu sein braucht. Gute lyrische Tenöre können, wenn die Mittelstimme durch Kräftigung der Kehlkopffesthalter Vollstimmcharakter angenommen hat, zum Heldenfache übergehen. Wie viele verkappte Tenöre laufen als Bariton herum, weil sie „decken" mußten und der schlechte Lehrer den Kopfansatz nicht zu wecken wußte!

Sechstes Kapitel.

Die Anlage der Stimme.

Die Höhe.

In der Bildung der Höhe zeigt sich der Meister. Nirgends wird so gesündigt wie hier. Meist wird der falsche Brustansatz heraufgezogen, wodurch die Stimme sehr leidet und vom Kapital zehrt. Die Höhe wird forciert, die Töne werden roh, rauh, zu tief, die weiche Oberresonanz geht verloren. Im Kampf gegen den starken Luftdruck ermüden die Kehlkopfspanner, die Elastizität der Stimmlippen läßt nach, Paresen und Stimmschwäche sind die Folge. Leise in der Höhe zu singen vermögen die Brüller entweder überhaupt nicht, oder sie müssen sich doppelt anstrengen, weil sie das Piano in der Einstellung des Brustforte bilden und durch den erniedrigten Luftdruck die Tonhöhe sich sehr vertiefen will. Oder der schlechte Sänger singt Naturkopfpiano, das nicht so ermüdet, aber jämmerlich bei ihm klingt, weil es nicht durch den Pfeifton konzentriert wurde. Denn der anfangs zart klingende Pianokopfton geht bei idealer Ausbildung immer mehr in das weich aber doch männlich klingende Mischpiano über. Der Mischton unterscheidet sich vom schwächlichen Ausgangston nicht nur im Ohr durch runderen Klang, sondern auch im eignen Gefühl durch die intensivere Arbeitsleistung der Halsmuskeln. Es gehört eine gewisse Kraft dazu, den Rachen weit zu lassen; der gesenkte Unterkiefer und die Kehlkopfherabzieher lassen den Kehlkopf nicht wie beim Naturkopfklang hochsteigen. Falsch mit Brustansatz singenden Tenören fehlen die glänzenden Töne b, h, c^2 entweder völlig oder sie brüllen sie nach unten zu detonierend, ohne sie lange aushalten zu können. **Die Höhe muß von oben nach unten gebildet werden, nicht umgekehrt. Es muß so hoch begonnen werden als der höchste Kopfton mühelos anspricht.** Wer von unten nach oben übt, bleibt fast stets im Brustklang, wenn er nicht von seinem Lehrer darauf aufmerksam gemacht wird, auch das Kopfregister zu gebrauchen. Das Pianosingen allein ist also kein Schutz vor falscher Schulung. Mit dem obern Spanner kann man die tiefsten Töne mühelos singen, mit dem untern Spanner aber nicht die hohen.

Das Bruſtpiano exiſtiert parallel neben dem Miſchpiano und ſtrengt bis Tenor-e_1 auch kaum an, aber wehe dem Schüler, deſſen Lehrer nicht hört, daß er es hinauftreibt. Manche Tenöre wollen ſelbſt auf dem hohen C Bruſtpiano ſingen.

Der Gedanke an u und ü ſpielt bei der Höhenkonzentrierung der Mittelſtimme die größte Rolle. Die offenen Vokale a, o werden nach u, die engen e, i nach ü zu gedacht. Auch die Vorſtellung des übertriebenen Naſalen und das Singen auf ng ſelbſt iſt für die Höhe von großer Wichtigkeit, weil ſo die Rachenſchnürmuskeln mehr ausgeſchaltet werden. Je höher der Ton, um ſo höher der gedachte Anſatz, um ſo ſteiler und höher (rückwärts) die Atemführung. Die echte Vollſtimme reift mit der Zeit durch erhöhten Luftdruck von unten und gleichen Gegendruck nach unten aus der Mittelſtimme. Beſonders zweckmäßig zur Ausgleichung ſind leiſe Oktavenſprünge mit und ohne Konſonanten von oben nach unten.

Man wähle die Tonart anfangs ſo hoch, als der Kopfklang au dem oberen Tone noch leicht anſpricht. (B, H, C Dur, wenn bis es_2 geſungen wird.) Dann ſinge man Skalen abwärts in dieſen Tonarten und A, As, G Dur. Nicht tiefer, um die Gefahr der Vollſtimme beim Anſatz des oberen Tones nicht zu früh heraufzubeſchwören. Die Kopfhaltung ſpielt im Studium eine intereſſante Rolle. Im 1. Stadium hat man die Empfindung beim Kopfton, als würfe man ihn nach hinten oben über den Kopf. Im 2., wo der Ton gemiſcht wird, ſenkt man meiſt den Kopf (Gegendruck nach unten, Erſtarkung der den Kehlkopf feſthaltenden Muskeln). Im 3. erhebt man ihn und nimmt die Haltung eines Degenſchluckers ein. Die Töne fallen wie von oben in den weiten Rachen: Die Vollſtimme iſt dazu gekommen. In der Übergangszeit zwiſchen 1 und 2 ſingt der Schüler oft zu hoch und nun übernimmt der Kopf die Rolle einer Balanzierſtange zwiſchen Kopf- und Bruſtreſonanz. In der Höhe iſt der ſchöne Klang des Vokals zuerſt maßgebend, nicht die Reinheit der Ausſprache. In der Vollſtimme alle Vokale offen nehmen.

Wenn die Oberoktave zuerſt auf geſchloſſenen Vokalen geübt wird wird viel Zeit erſpart; die Mittelſtimme wird ſehr dick und die Vollſtimme iſt in der Anlage prächtig vorbereitet, ohne daß ein Vollton geſungen wurde. Das zeigt ſich beim Skalenſingen auf offenen Vokalen von unten nach oben, die ſpäter geübt werden müſſen wie die von oben nach

unten, weil sie viel schwerer sind. Die oberen Töne der f, fis, g-Dur-Tonleiter klingen dann mit Mittelstimme genommen sehr stark vollton-artig. In der A, b, H—C_2-Tonleiter ist dies selbstverständlich. (Leider haben hiervon die meisten Lehrer keine Ahnung und die meisten deutschen Tenöre keine leichte glänzende Höhe!) — — So wird die Vollstimme gefahrlos halbtonweise immer höher geführt. Erst wird e_1 offen genommen, dann f, fis—c_2. Je dicker der gemischte Ton, um so leichter das Heraus-gehen in den Vollton im Schwellton. Das Rucken beim Übergehen wird weggeübt.

Der reife Sänger kann offen bis zum hohen C singen, macht aber nicht immer Gebrauch davon, da A, B, H, C in der Mittelstimme schön und dick klingen und weniger ermüden. Hohe Koloraturstellen singt man lieber offen, da sie nur kurz vorüberfliegen und der Übergang in die Mittelstimme zu viel Zeit erfordern würde. Hohe Fermaten aber hält man im Pfeifton. Der Vollton sitzt im Gefühl mehr hinten im Hals (nicht unten wie beim Brüller in der Brust!), der Pfeifton mehr in der Mundhöhle. Hohe Kopftöne offen genommen klingen leicht flach und weichlich. Je höher der Ton, um so größer die Kieferöffnung! Die Kieferöffnung ist bei hohen Volltönen immer groß. Bei gemischten Tönen auf offenen Vokalen weniger groß. Da bei engen Vokalen die Quetsch-gefahr groß ist, sind auf hohen Volltönen die Kiefer sehr zu öffnen und die Vokale ebenfalls weit zu nehmen. Der Anfänger bleibe beim Skalen-singen abwärts lange im Pfeifton und gehe spät in die Vollstimme über. Ebenso gehe er zeitig von unten nach oben singend in die Kopf- und Mittelstimme über. Der reife Sänger bleibt lange im gleichen Register, also von unten nach oben gehend lange im Vollton, von oben nach unten singend in der Misch- oder Vollstimme. In der Höhe ist der Klang der Vokale unbestimmter, gedämpfter als in der Mittellage. Es ist, als ob man einen Menschen aus nebliger Ferne immer deutlicher näher heran-treten sieht. Ebenso ist es mit der Tiefe, die weniger plastisch klingt als die Mittellage. Vokale, die man in der Höhe zu scharf heraushört, sind grell oder gequetscht. Der Grundvokal muß durchschimmern, aber von anderen Klängen wie umhüllt sein. Die Mittelstimme der Höhe neigt zu u—ü, dem dunkelsten Farbton, die Vollstimme zum helldunklen o—ö. — — —

Die Mittellage.

Die Mittellage wird von der Höhe aus durch Abwärtssingen von Skalen gebildet. Der Kopfton und der Mittelklang wird so tief wie möglich hinuntergeführt. Es tritt allmählich aus dem Hintergrund das Bruſtpiano hervor. Stets anfangs Piano üben. Nicht die Mittellage erſt kräftig machen wollen und dann zur Höhe gehen. Mittellage und Tiefe brauchen bei guter Ausbildung die längſte Zeit. Wenn zu früh ſtark geſungen wird, geht der hohe Kopfſitz verloren. Der reife Sänger ſingt nur Vollton in der Mittellage. Die Frau auch Mittelſtimme.

Die Tiefe.

Wenn die Mittellage richtig in Kopftonhöhe ſitzt, bietet die Tiefe wenig Schwierigkeiten. Zwar bleiben anfangs die tiefſten Töne manchmal aus und klingen ſcheinbar leiſe, weil nicht gedrückt wird, aber immer locker weich. Die Tiefe mit reinem Bruſtanſatz geformt klingt knarrend, zu tief und leicht gequetſcht. Bei hohen Stimmen will gewöhnlich der Ton bei f, bei tiefen bei d in den tiefen Bruſtklang übergehen. Dieſe Töne wollen plötzlich ſtärker klingen als die oberen, wenn man die Skala abwärts ſingt. Nun wäre es grundverkehrt, dieſe Töne deshalb ſo zu laſſen, weil ſie ſtark klingen. Nicht auf die Stärke kommt es an, ſondern auf die Ebenmäßigkeit, die Ausgeglichenheit. Bei zurückgehaltenem Atem klingen dieſe unteren Grenztöne anfangs leicht unrein.

Wir ſehen, daß das Einregiſter aus allen 3 Regiſtern gemiſcht iſt. Der Natur-Kopfklang iſt der Ausgangspunkt. — Bald geht er in den runden gepfiffenen Kopfton und dann in den gemiſchten Klang über, der ſein Hauptgebiet in der Lage fis_1 bis d_2 hat. Neben und aus ihm entwickelt ſich die Vollſtimme, die bis zum ABC reicht. Das hohe G iſt der Angelpunkt der guten Ausbildung. Wenn es in der Miſch- und Vollſtimme gleich gut klingt, iſt die ſolide Brücke zwiſchen Höhe und Mitte geſchlagen. Unter G_1-Tenor nimmt die Stärke des Pfeiftons mehr und mehr ab. Der Übergang von einem ins andere Regiſter iſt auf mehrere Töne verteilt, die in jedem Regiſter für ſich gleich ſtark und ſchön klingen: Die ideale Ausgleichung iſt erreicht!

Vor zu frühem Textsingen seien Lehrer und Schüler gewarnt, da die Fehler sich sonst viel schwerer beseitigen lassen (mindestens $^1/_2$ Jahr bester Unterricht vorher nötig).

Gleichviel welcher Gesangsgattung sich der Schüler zuwendet, ob der Oper, dem Oratorium oder Konzert, stets soll er mit dem Studium leichter Lieder (Mendelssohn, Weber, Franz, Schubert, Schumann) beginnen. Schüler mit gewaltiger Stimme und schöner, großer Figur eignen sich natürlich mehr zur Bühnenlaufbahn.

Der Vortrag.

Von höchster Wichtigkeit für den Sänger sind seine Geisteskraft und sein Temperament. Denn hiervon hängt der Vortrag ab. Um das Lehren des Vortrags ist es ein eigen Ding. Wer nicht fühlt, was er singt, so daß er die Herzen der Hörer zwingt, wird trotz herrlichster Mittel und bester Ausbildung kalt und eindruckslos singen. Oft liegt der mangelnde Ausdruck daran, daß der Schüler die Tonbildung nicht frei beherrscht, er denkt mehr an den Ton, als an den Inhalt des Liedes. Solche Sänger werden betreffs der Wirkung oft von Dilettanten in den Schatten gestellt, welche singen, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist, nur an den Vortrag denken, ohne sich um den Klang des Organs zu kümmern. **Der beste Sänger ist der, welcher bei tadelloser Tonbildung zugleich den seelischen Inhalt des vorgetragenen Liedes erschöpft.**

Der Triller.

Der gute Triller bildet den Gipfelpunkt der Ausbildung. Die meisten Lehrer halten ihn für unnötig, überlebt — weil sie ihn nicht können! Aber er ist lehr- und lernbar je nach Anlage und Reife der Stimme. Triller ist die schnelle Folge zweier dicht nebeneinander liegender Ganz- oder Halbtöne, so daß sie durch die Schnelligkeit den Eindruck der Verschmelzung zu einer Einheit machen. Völlig verfehlt ist die Schablone, ihn aus der Achtel—Sechzehntel usw. Bewegung lehren zu wollen. Er setzt Atembeherrschung und innere Konzentration voraus. Zum Bewußtsein des Atemdrucks kommt man am besten durch das „zwerchfellerschütternde Lachen“ Hâ hâ hâ, das langsam begonnen und immer schneller mit Kopfpiano ausgeführt wird. Bald stellt sich der Kehlschlag ein. Man

übt ihn am besten auf d zu e, indem man ihn aus dem kurzen Vorschlag von oben nach unten entwickelt. Oder aus der Triole. Bevor man ihn auf Vokalen übt, lasse man ihn auf hng⁀hng singen. Je mehr die innere Klangsäule gefühlt wird, um so weiter ist der Schüler vorgeschritten. Er ist als Kopf-, Mittel- und Volltontriller piano zu üben. Man merkt sich im Geist beide Töne, markiert aber den untern Leitton stärker. Es ist, als ob in der Oberkieferkuppel kochendes Wasser zu wallen anfinge, wenn der Triller locker wird. Nur wer mit Kopfansatz singt, wird einen guten Triller hervorbringen. Reife und praktische Unterweisung sind notwendige Voraussetzungen. Bald klingt die untere Terz mit. Der gute Sänger kann den Triller durch die drei Register schwellen.

Frau Willmann, Galliera- und Reinecke-Schülerin (Buenos Aires), besitzt die Fähigkeit, auf der unteren Terz des Trillertones gleichzeitig mit der oberen Terz trillern zu können. Man hört also zweimal zwei Töne = Doppeltriller. Er ist von zauberhafter Wirkung. Es gibt wohl heute in der Welt niemand außer ihr, der den Doppeltriller besitzt.

Schluß.

Der Schüler, der unter Leitung eines guten Lehrers meine Methode studierte, hat durch Reifung des Kopf-, Mittel-, Volltons das Einregister gewonnen. Er hat gelernt, zwei- und dreiteilige ideale Schwelltöne zu formen und wird kaum noch Schwierigkeiten beim Lied- oder Partienstudium zu überwinden haben. Spielend wird er alle Intervalle rein treffen, Tonleitern, Solfeggien und Koloraturen, sowie Triller tadellos singen. Durch Atembeherrschung, Klangdehnung und Bildung aller Töne bei weitestem Rachen und zurückgehaltenem Atem hat er den Ton spinnen, legato singen gelernt, die schönste schwerste Bindung. Er setzt jeden Ton bestimmt für sich an, ohne ins Schleifen und Ziehen zu verfallen, ein Fehler, der das Legato vortäuschen soll, aber nur die Unvollkommenheit des Sänger beweist. Er kann staccato singen, ohne daß der Gesang wie gehackt klingt, und ohne festen Stimmritzenschluß, stets mit dem unbestimmten Einsatz arbeitend.

Meine Prophezeiung, daß der Phonograph im Gesangunterricht eingeführt werden würde, ist sehr schnell eingetroffen. Obschon ich keine

käuflichen Übungswalzen habe erscheinen lassen, so darf ich doch beanspruchen, der erste deutsche Gesanglehrer gewesen zu sein, der, seine Bedeutung voraussehend, sowohl den Schülern Künstlerarien vorführte als auch selbst Schüleraufnahmen machte. Wenn schon der Phonograph und das Grammophon zur Erziehung des Gehörs und zur Stimmverbesserung beitragen, sind sie natürlich ebenso wie die besten Bücher und akustischen Apparate nur Hilfsmittel und Ergänzungen des Unterrichts. Keinesfalls können sie den guten Lehrer ersetzen, der unausgesetzt die Kontrolle so lange ausüben muß, bis aus dem Schüler ein Meister geworden!

NB.: Siehe meinen Artikel in den „Musik-pädagogischen Blättern", Mai 1908.

Dr. W. Reinecke

Die natürliche Entwicklung der Singstimme

vom Kopfklang zur gemischten Stimme in 20 praktischen Übungsstunden.

2. völlig umgearbeitete Aufl. | Reinecke'sche Methode | M. 15.— geb.

Ergänzung der „Kunst der idealen Tonbildung"

Vom Sprechton zum Sington

Vom Kopf- zum Mittel- und Vollklang

Registerausgleichsübungen

II. Teil von „Die natürliche Entwicklung der Singstimme"

In kürzester Zeit größter Erfolg. Überall anerkannt.

Für Sänger, Schauspieler, Gesanglehrer, Schulen, Konservatorien, Seminare

2. Auflage ca. M. 20.—

Anerkannt beste Instrumentationslehre. Zum Selbststudium vorzüglich geeignet!

Prof. Richard Hofmanns

Praktische Instrumentationslehre

Dritte vermehrte und verbesserte Auflage

Inhalt: Teil I. Die Streichinstrumente M. 40.— (4. Auflage). / Teil II. Die Holzblasinstrumente M. 40.—. / Teil III. Die Streich- und Holzblasinstrumente zusammenwirkend M. 24.—. / Teil IV. Die Hörner M. 24.—. / Teil V. Die Vermischung der Streich- und Holzblasinstrumente nebst Hörnern M. 24.—. / Teil VI. Die Trompeten, Kornette, Posaunen, Tuben und Schlaginstrumente M. 48.—. / Teil VII. Die Harfe, Mandoline, Zither, Guitarre, Klavier, Cympel, Orgel und Harmonium M. 48.—.

Ausgabe in deutscher Sprache in 7 Teilen } Jeder Teil ist
Ausgabe in englischer Sprache in 7 Teilen } einzeln zu haben.

Das Werk ist von den Herren Proff. Pfohl, Reinecke, Kretzschmar, Becker, Wüllner, Bruch usw. bestens empfohlen.

Alle Preise einschl. T.-Z., unverbindlich.

Verlag von Dörffling & Franke in Leipzig

Bücher, die ihren Wert nie verlieren!

Es ist unmöglich, an dieser Stelle der Bedeutung der Arbeit Stades, man kann in gewissem Sinne sagen, Lebensarbeit, gerecht zu werden. . . . Die Fachpresse wird mit der gebührenden Anerkennung dessen, was der Verfasser geleistet hat, zweifellos nicht geizen; uns kommt es darauf an, auch die Laienwelt für die aus tiefem menschlichen Empfinden, aus herzlichem Mitleid und imponierendem Pflichtgefühl heraus mit gewandter Feder, in manchen Partien höchst anziehend, ja spannend geschriebenen vortrefflichen Büchern zu erwärmen. Leipziger Tageblatt.

Reinhold Stade:

Durch eigne und fremde Schuld

Kriminalistische Lebensbilder

Inhalt: I. Ein Freiheitstraum. / II. Aus Sehnsucht nach Liebe. / III. Hagar. / IV. Aberphantastisch.

M. 24.50, geb. M. 31.50

Frauentypen aus dem Gefängnisleben

Beiträge zu einer Psychologie der Verbrecherin

M. 28.—, geb. M. 35.—

Der politische Verbrecher und seine Gefängnishaft

Kriminalistische Studie

M. 14.—

Gefängnisbilder

Kritische Blätter aus dem Strafvollzuge

M. 28.—, geb. M. 35.—

Aus der Gefängnisseelsorge

Erinnerungen aus vierzehnjährigem Gefängnisdienst

M. 28.—, geb. M. 35.—

Dr. philos. Johannes Faeger:

Rechtsbruch und Rechtsausgleich in der Strafjustiz

Studien zu Reformfragen in der Kriminologie

M. 35.—, geb. M. 42.—

Eine für alle gebildeten Kreise unseres Volkes höchst bedeutsame Arbeit! Kein Volksfreund, kein Politiker, kein Jurist wird an dieser Arbeit vorübergehen können.

Alle Preise einschl. T.-Z., unverbindlich.

Verlag von Dörffling & Franke in Leipzig

Oscar Brandstetter & Schramm, Leipzig.

LIBRARY
MAY
1
1984
UNIVERSITY OF TORONTO

11 XII 84

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

MT
882
R45
1922

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 15 18 02 021 6